بول شاوول

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر



30

عَبْدُ ال ... ، مُحَمّـد بَرَّادَة ، إدْريس النّاقوري ، عَبْدُ الجَبّار السُّحَيمي ، عَبْدُ الكَرِيم غلاَّب ... ، مُبـارَكْ رَبيعْ ، مُحَمّـد زَفْزَافْ ، إدْريس الخُوري ، أحْمَـد الْمَدينـي ، مُحَمّد ... ، مُصطفى المسْناوي ، محَمّد بَنّيس ، أحْمَد الجُومَـارِي ، عَبْـدُ الله رَاجع ، ... ، الطّيب العلـج ، عَبْدُالكريم بَرْشيد ، مَحمُود تيمُـد ، ميلُود أبيض ، عَبْدُ الله الحَريري ، عزيز سيد ، لَطيفَة التيجاني ، فُؤاد بلاّمين ، عزّ الدّينْ دُوْيب ، بَغْداد بَنْعَاس ، مُحمّد ... ، محمّد شبْعَة ، عَبْدُ الكَرِيمْ الخَطيبي ، مُحَمّـد بَرَّادَة ، إدْريس النّاقوري ، عَبْدُ الجَبّار

السُّحَيمي ، عَبْدُ الكَّريم غلاَّب ، خُناثَـة بَنونَـة ، مُبـارَكْ رَبيعْ ، مُحَمَّـد زَفْـزافْ ، إدْريس
الخُـوري ، أحْمَـد المَديـنـي ، مُحَمَّد عزّ الـدّين التّـازي ، مُصطفى المسْنـاوي ، مُحَمّد بَنِّيس ،
أحْمَد الجُومَـارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بنْ ميْمُون ، الطَّيب العلـج ، عَبْدُ الكَرِيم برشيد ،
مَحمُود تَيْمُـد، ميلُود أبيَض، عَبْدُ الله الحَريري، عَزيزْ سيد، لطيفَة التّيجاني ، فُؤاد بِلاّمين ، عزّ الدِّينْ
دُويْب ، بَغْدَاد بنْعَاس ، مُحمّد القاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ، عَبْدُ الكَرِيمْ الخَطيبي ، مُحَمَّـد برَّادَة ،
إدْريس النّاقُورِي ، عَبْدُ الجبَّار السُّحيمي ، عَبْدُ الكَّريم غلاَّب ، خُناثَـة بنونَـة ، مُبـارَكْ رَبيعْ ،
مُحَمَّـد زَفْزَافْ ، إدْريس الخُوري ، أحْمَـد المَدينـي ، مُحَمَّد عز الـدّين التّازِي ، مُصطَفى
المسْنَـاوِي ، مُحَمّد بَنِّيس ، أحْمَد الجُومَـارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بنْ ميْمُون ، الطَّيب
العلـج ، عَبْـدُ الكَرِيم برْشيد ، مَحمُود تيْمُـد ، ميلُود أبيَض ، عَبْدُ الله الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة
التّيجاني ، فُؤاد بِلاّمين ، عزّ الدِّينْ دُوَيْب ، بَغْدَاد بنْعَاس ، مُحمّد القاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ، عَبْدُ
الكَرِيمْ الخَطيبي ، مُحَمّد برَّادَة، إدْريس النّاقُورِي، عَبْدُ الجَبَّار السُّحيمي ، عَبْدُ الكَّريم غلاَّب ،
خُناثَـة بَنونَـة ، مُبـارَكْ رَبيعْ ، مُحَمَّـد زَفْزَافْ ، إدْريس الخُوري ، أحْمَـد المَدينـي ، مُحَمَّد
عزّ الدّين التّازِي ، مُصطَفى المسْنَاوِي ، مُحَمّد بَنِّيس ، أحْمَد الجُومَـارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ،
أحْمَد بنْ ميْمُون ، الطَّيب العلج ، عَبْدَ الكَرِيم برْشيد ، مَحمُود تيْمُـد ، ميلُود أبيَض ، عَبْدُ الله
الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة التّيجاني ، فُؤاد بِلاّمين ، عزّ الدِّينْ دُوَيْب ، بغْدَاد بنْعَاس ، مُحمّد
القَاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ، عَبْـدُ الكَرِيمْ الخَطيبي ، مُحَمّـد برَّادَة ، إدْريس النّاقُورِي ، عَبْدُ الجَبَّار
السُّحَيـمي ، عَبْـدُ الكَّريم غلاَّب ، خُناثَـة بَنونَـة ، مُبـارَكْ رَبيعْ ، مُحَمَّـد زَفْـزافْ ، إدْريس
الخُـوري ، أحْمَـد المَدينـي ، مُحَمَّد عزّ الدّين التّازِي ، مُصطَفى المسْنَاوِي، مُحَمّد بَنِّيس ،
أحْمَـد الجُومَـارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بنْ ميْمُون ، الطَّيب العلج ، عَبْدَ الكَرِيم برْشيد ،
مَحمُود تيْمُـد ، ميلُود أبيَض ، عَبْدُ الله الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة التّيجاني ، فُؤاد بِلاّمين ، عزّ
عَبْدُ الكَرِيمْ الخَطيبي ، مُحَمَّـد برَّادة ، إدْريس النّاقُورِي ، عَبْدُ الجَبّار السُّحيمي ، عَبْـدُ الكَّريم
غلاَّب ، خُناثَـة بَنونَـة ، مُبـارَكْ رَبيعْ ، مُحَمَّـد زَفْزافْ ، إدْريس الخُوري ، أحْمَـد المَدينـي ،
مُحَمَّد عزّ الدّين التّازِي ، مُصطَفى المسْنَاوِي ، مُحَمّد بَنِّيس ، أحْمَد الجُومَـارِي ، عَبْـدُ الله
رَاجِع ، أحْمَد بنْ ميْمُون ، الطَّيب العلج ، عَبْدُالكَرِيم برْشيد ، مَحمُود تيْمُـد ، ميلُود أبيَض ، عَبْدُ
الله الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة التّيجاني ، فُؤادبلاّمين ، عزّ الدِّينْ دُوَيْب ، بَغْدَاد بنْعَاس ، مُحمّد
القَاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ،عَبْدُ الكَرِيمْ الخَطيبي ، مُحَمّـد برَّادَة ، إدْريس النّاقُورِي ، عَبْدُ الجَبَّار
السُّحَيـمي ، عَبْـدُ الكَّريم غلاَّب ، خُناثَـة بَنونَـة ، مُبـارَكْ رَبيعْ ، مُحَمَّـد زَفْـزافْ ، إدْريس
الخُـوري ، أحْمَـد المَدينـي ، مُحَمَّد عزّ الدّين التّازِي ، مُصطفى المسْنَاوِي ، مُحَمّد بَنِّيس ،

عَلامَات
من الثقافة المغربيّة الحَديثة

للمؤلف :

- «أيها الطاعن في الموت ، في الموت» (شعـــر)
- «بوصلة الدم» ، (شعـر) ، عن «دار النهار للنشر» .

بول شاوول

علامات من الثقافة المغربيّة الحديثة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى
آب (آغسطس) ١٩٧٩

مقـدّمَـة

– ١ –

في الجولة التي قمنا بها في المغرب، بين الرباط والدار البيضاء وفاس ومكناس وسواها من المدن الرئيسية التي تتحرك فيها مجمل النشاطات الثقافية، ومن خلال الاتصالات واللقاءات والحوارات الكثيفة والمتلاحقة التي تمت مع ابرز الوجوه التي تمثل الحركة الثقافية في المغرب، من مفكرين وشعراء ومسرحيين وسينمائيين ونقاد... في هذه الجولة، التي ما كانت لتأتي بهذا الشمول، لولا مساعدة بعض الاخوان المشكورين اردنا ان تعبر الثقافة المغربية عن نفسها، من خلال هؤلاء المثقفين، على اختلاف اتجاهاتهم وميولهم وتطلعاتهم، بحيث، يكون التقديم، والى حد كبير، تقديماً يعبر عن الواقع الثقافي هناك بكل تناقضاته، لا عن وجهة معينة فيه. ولهذا، فالملف الذي اعددناه عن الثقافة في المغرب، والذي سيقدم على حلقات متتابعة، يطمح ان يعطي صورة متكاملة عن مجمل النشاطات الفنية والادبية هناك.

– ٢ –

هل بدأ المغرب الثقافي يتململ ليتخذ موقعه الطبيعي في خريطة الثقافة العربية؟ سؤال، يحمل من المشروعية بقدر ما يحمل من المؤشرات. فالمغرب العربي، الذي انفصل في شبه قطيعة عن المشرق العربي، من خلال مجمل ظروف تاريخية، وكان لهذا الانفصال انعكاسات سلبية على احتمالات نموه في المستويات المتعددة ومنها الثقافية، يحس بالغبن الشديد: فالمثقفون المغاربة، من مختلف الاجيال ومن مختلف التوجهات والتيارات، يعتبرون انهم، قبل المشارقة حاولوا اعادة الاتصال بالثقافة المشرقية (خصوصاً القاهرة وبيروت ودمشق)، وان هذه المحاولة كانت من طرف واحد (أي من طرفهم)، لأنهم، في الوقت الذي كانوا يتلهفون لكل ما هو آت من المشرق، كان المشارقة يواجهون هذا التلهف وهذا الشعور بضرورة الاتصال بنوع من الاستعلاء والاهمال...

فلا الصحف ولا المجلات ولا النقاد ولا دور النشر كانت تولي اعمالهم العناية المطلوبة والاهتمام الضروري. طبعاً، وبصرف النظر عن بعض الظروف القائمة، بين المشرق والمغرب، (ومنها جغرافية وسياسية)، وهي ظروف لا تزال قائمة بين دول المشرق نفسها، نجد، ان هذا الشعور بالغبن، ولو تجاوز بحمل عوامل لا حيلة للمثقفين بها، (وهي تتصل بطبيعة المؤسسات السياسية الراهنة)، نجد انه من الطبيعي جداً ان يتولد مثل هذا الشعور لديهم. فهم، بحكم موقعهم الجغرافي وبحكم طبيعة علاقتهم بالغرب وبالاخص اوروبا، تملكهم دائما الخوف من الاقتلاع، او حسب تعبير بعضهم «من الاستلاب» على اصعدته الشتى، من خلال انقطاعهم عن جذورهم المشرقية.

ان هذا الشعور بالغبن، يخفي، في الواقع ما هو اعمق وابعد: نزوعاً طبيعياً الى الارتباط التاريخي الجذري. بالاصالة. ولعل هذا ما يفسر اقوال معظم الذين التقيناهم: «ما ينفع المغربي اذا ربح اوروبا والعالم كله... وخسر جذوره المشرقية»... وهذه الاقوال تصيب، فيما تصيب، المشكلة الرئيسية التي يعانون منها، بشكل حاد، وهي مشكلة ازدواجية اللغة. فالذين يكتبون بالفرنسية، مهما انفتحت صحف اوروبا ومنابرها على نتاجهم، ومهما رسخوا عالميتهم، يبقون كتابا من دون جماهير حقيقية. وبالتالي، تبقى كتاباتهم من دون مردود يذكر على مجمل القضايا والمسائل السياسية والاجتماعية والثقافية المطروحة في الساحتين المغربية والعربية. هكذا يقول السواد الاعظم من المثقفين المغاربة، وهم في هذا يربطون بين احتمالات نهضة ثقافية واجتماعية وبين القدرة على تأصيل انفتاحهم وتوظيفه في دفع هذه النهضة، التي لا يمكن ان تقوم الا من خلال بلورة هوية ثقافية واجتماعية مغربية عربية.

على هذه الاسس والمنطلقات، تبرز في الافق الثقافي في المغرب علامات ومؤشرات، لا يمكننا حتى الآن، الحكم على مدى اكتمالها وتجاوزها، الا من خلال الطموح والاصرار والجدية التي تميز نشاط معظم الداعين الى بناء ثقافة جديدة جذرية.

ولعل هذه الميزات، تسم ما هو ابعد من الثقافة المجردة، وما هو ابعد من النتاج المنفصل، وما هو ابعد من التفرد الذاتي، الى نوع من الحركة المتكاملة التي تشمل مرحلة بكاملها، ساعية الى تأسيس نهضة، أو يقظة، تتجاوز التعبير عن ذاتها أو عن خصوصيتها، الى نوع من الريادة. هكذا كان شأن مختلف المحاولات الطالعة في النهضة العربية (الرابطة القلمية... تجمع مجلة «شعر»، «مواقف»...) أي في تلك المرحلة التي تبدو فيها التحركات في الاطار الثقافي وسواه، وكأنها تندفع بروح رسولية أو ملتزمة من أجل التأسيس والبناء. وهي روح تبتعد، أكثر ما تبتعد عن مظاهر الاستهلاك والامجاد الباطلة والسريعة العطب.

واذا كان المشرق العربي عبَّر عن هذه الروح في مرحلة من مراحل ترسيخ هويته الثقافية وخصوصاً في السيتنات ، فان المغرب ، تراه اليوم ، عبر مثقفية الشباب ، يعيش الحالة ذاتها ولو اختلفت بعض التوجهات بتفاصيلها الصغيرة او بظروفها العامة.

في الوقت الذي نجد فيه معظم المثقفين الشباب في المشرق العربي وخصوصاً في بيروت ودمشق والقاهرة ، تجردوا من هذه الروح الرسولية التي تحرك كل نهضة عظيمة ، وفي الوقت الذي نجد فيه ان معظم هؤلاء المثقفين قد وقعوا في لعبة الاستهلاك ، واستسلموا لشتى محاولات الامتصاص والاحتواء التي مارستها عليهم المؤسسات العامة وغير العامة ، الرسمية وغير الرسمية بهدف تمييع أي تململ جذري بالادوات الثقافية. وفي الوقت الذي نجد فيه السهولة التي تصل حد الابتزاز والمتاجرة ، تتحكم بسلوك هؤلاء الشباب ، في هذا الوقت ، تكتشف ان اشياء مغايرة ومختلفة تبرز عند المثقفين الشباب في المغرب وهي التي تشكل روح الحركة الجديدة التي يحاولون دفعها وصياغتها ومنها :

● التحرك الجماعي من ضمن ظهور ملامح صراع ثقافي غير منفصل عن مجمل الصراعات الاخرى. وهذا التحرك الجماعي ، يعمل على فرز وبلورة «ثقافة جديدة» متكاملة الملامح والجوانب.

● ربط السعي الى تأسيس هذه الثقافة الجديدة ، بمجمل الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية المتصلة بالقضايا العربية والانسانية. هذا الربط ، ولو بدا ، خيطه رفيعاً ، ولو بدت هذه اليقظة الثقافية متقدمة نسبياً على سائر المظاهر الاخرى ، فان الوشائج التي تصل كل هذه المستويات ببعضها تبقى من صميم المشاريع المتحفزة في طموحات الجيل الجديد.

● الازدواجية الثقافية : الاصيلة والاجنبية تفتح لهذا التململ الثقافي امكانيات التفاعل بالحضارات الاخرى وخصوصاً الاوروبية. ولعل هذا الانفتاح ، في تأثراته الاولى ، وفي كيفيات الاتصال بالمشرق ونوعية مردوده ، مما يضفي نوعاً من الاهتزاز بفعل طغيان هذه الثقافات الاجنبية في الطريق نحو الانصهار والاستيعاب. وهذه الازدواجية نفسها ، والتي يتميز بها المغرب ، ومعه تونس والجزائر ، كانت من العوامل الرئيسية التي ساعدت القاهرة وبعدها بيروت ، على ترسيخ ريادتها الثقافية.

السؤال المطروح ، والذي ربما يكمن جوابه في طموح الجيل الجديد في المغرب : هل يتخذ المغرب موقعه الطبيعي والريادي في خريطة الثقافة العربية؟ هل تكون الدار البيضاء بيروت أخرى؟

- ٣ -

١ - ان طبيعة البنى الاجتماعية والسياسية، والظروف التاريخية والموقع الجغرافي الذي يحتله (القريب من أوروبا)، يفتح نوافذه لحضارتين متناقضتين، يتبلور تناقضهما، يوما بعد يوم وهما الحضارتان الشرقية والغربية (الفرنسية)، واذا كان تناقض هاتين الحضارتين يبرز حتى في ادق المستويات اليومية واكثرها عادية، كما يبرز في المستويات الثقافية الجذرية، فانه، في كلتا الحالين يشكل صراعاً حاداً يتمثل في محاولة المثقف المغربي، وبصعوبة بالغة، تأسيس هوية له تنطلق من السعي الى نوع من اكتشاف الذات، ولو بأدوات الغرب، من دون ان تعزله عن هذه المنابع الغربية التي تربى على الغرف منها بلا حساب.

ولعل هذا ما يفسر توق المثقف المغربي الى ضرورة الاتصال بالمشرق العربي. لأنه يرى في هذا الاتصال التوازن الضروري الذي يتيح له ارتباطاً عضوياً ومصيرياً بهذه الهوية المهددة باستمرار. واذا كانت هذه المسألة تبرز بحدة على مستوى السلوك اليومي والمعيشي فانها تبرز بشكل أكثر حدة، ليس على صعيد المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وإنما أيضا على صعيد اللغة، وهي المشكلة التي تسمى بالازدواجية اللغوية.

والمشكلة نفسها، عانتها بيروت والقاهرة، واستطاعتا، ان تتجاوزاها ولو بشكل نسبي. من هنا، ان مسألة التراث تأخذ، في سياق الاهتمامات، الحيز الأكبر عند المثقف المغربي وعند المؤسسات الرسمية وغير الرسمية... لكن المثقف المغربي، يشعر، وبرغم كل هذه الاشكالات، انه يتميز، الى حد كبير، بهذا الانفتاح المستمر والعفوي والحميم على اوروبا، خصوصاً، بتوافر الشعور اليقظ بطبيعة هذا الانفتاح وحدوده.

٢ - ان هذا الشعور اليقظ بالانفتاح دون الذوبان في الحضارة الغربية، والتمسك بالتراث دون الوقوع في الارتداد السلفي المتقهقر، ما يحدو المثقف المغربي الى محاولة طرح جذري وشامل لمجمل الواقع الثقافي والاجتماعي الذي يعيشه. وهو طرح ينزع، في اساسه، الى تثبيت الثقافة على أسس ومنطلقات واضحة، بوسائلها واهدافها ومستوحاة من طبيعة المرحلة التي يعيشها. حتى ولو عاد هذا الوعي الحاد، بكثير من التحديد المسبق للعملية الابداعية، وانعكس. بشيء من السلبية على حرية تفاعلها وتفجرها وانطلاقها.

٣ - صد محاولات الطرح الجذري، على تعددها، ومن ضمن الهواجس التي تحرك المثقف المغربي، جعلته يطمح الى امتداد متكامل يطال مختلف التوجهات الابداعية وسواها، بحيث يجد

تحركه، قاعدة صلبة ومتكافئة، لا تشكو من خلل أو عدم توازن فيها. بمعنى آخر أنه مثلاً لم يفهم الحداثة، قفزاً «شكلانيا» متقلباً وهوائياً، بقدر ما فهمه عملية لها اصولها وجذورها المتمكنة في واقع التجربة الداخلية. ومن ناحية اخرى (وهذا امر يميز الحركة الثقافية المغربية)، فان محاولات التكامل هذه تبرز في دفع مختلف اشكال الفنون الابداعية الى نوع من التوازي في تحركها: القصة الى جانب الشعر، المسرح الى جانب الفن التشكيلي... وهذا شأن تفتقده معظم الساحات الثقافية العربية: بيروت سباقة اساساً في الشعر. العراق في الفنون التشكيلية. مصر في القصة. ولكن كلا منها لم يجد توازنا معقولا بين ازدهار مجمل هذه الفنون. المغرب يطمح.

— ٤ —

ولـعل هـذا الطـموح بالذات، الذي بدأ المشرق العربي يفتقر اليه، بعدما ظن أنه اكتمل هلاله، هو وراء بقاء المغرب خارج لعبة الاستهلاك التي سقط فيها عميقاً المشرق العربي (بيروت، دمشق، القاهرة)، فالمشرق العربي يقبع اليوم في الجواب. أو في الكمال. المغرب العربي يتحفز في السؤال. وبينما نجد ان المشرق العربي، وتحت ضغوط الواقع الاستهلاكي يظن أنه «وصل» وبالتالي احترف وامتهن، نجد المغرب العربي ما زال عند حدود الهواية بالمعنى الرسولي للكلمة. بالمعنى الذي اشرنا اليه عندما تكلمنا على محاولات الطرح الجذري والمتكامل.

— ٥ —

ابرز ما يتميز به المغرب عن سائر البلدان المغربية، ان الحركة الثقافية فيه غير مركزة في نقطة ما أو في مدينة واحدة. وانما تتوزع هذه النشاطات في مدنه الرئيسية وفي مقدمتها الدار البيضاء والرباط ومكناس وفاس وطنجة.

هذه الظاهرة قلما نجدها. في البلدان المشرقية بهذا الشكل المتكافئ. فدمشق مثلا هي المركز الاساسي لكل النشاطات الثقافية حتى ولو لمسنا في المدة الاخيرة بعض التركيز على محاولة الخروج بالثقافة الى المدن الاخرى كاللاذقية وحلب وحماه. ومثلها بيروت. حتى في «أيام العز» كانت بيروت هي المركز الرئيسي والمحور الذي تدور حوله الظواهر الثقافية والنشاطات على مختلف مستوياتها. حتى ولو لمسنا في المدة الأخيرة (طبعاً قبل الحرب المشؤومة) ان هناك محاولة للخروج بالثقافة الى المدن الأخرى كطرابلس وصيدا وجونيه... وكذلك الى القاهرة... واكثر ما ادهشني في المغرب، وأنا أتنقل بين تلك المدن المتباعدة مئات الكيلومترات ان التحركات الثقافية ولو ظهرت باشكال متفاوتة نسبياً تحمل نوعاً من التعادلية التي تخفف كثيراً من طغيان الرباط والدار البيضاء على هذه النشاطات في تعددها وتنوعها. فالفرق المسرحية ونوادي السينما والتجمعات

الثقافية والندوات ، تلقاها متوزعة تخترق كل حصار ممكن عليها. ومع ان المكتبات الكبيرة والتي لم ار مثيلاً لها لا في بيروت ولا في دمشق ولا في عمان ولا في القاهرة (من حيث غزارتها ونوعيتها وجدتها وتفتحها)، موجود بعضها في الدار البيضاء والرباط ، فان مكتبات لا تقل عنها غزارة ونوعية وجدة موجودة مثلا في فاس ومكناس...

فمعظم المجلات العربية والاجنبية وخصوصاً الفرنسية تصل الى كل المدن المغربية قبل ان تصل الى أية مدينة عربية (تسمح بها) وفي اليوم ذاته. صحف ومجلات باريس وبغداد وليبيا والرياض كلها تجدها في تلك المدن. آخر الكتب الصادرة في دور النشر العربية تجدها ايضاً فيها. حتى آخر المنشورات الفرنسية (من فكرية وقصصية وشعرية وسياسية ومسرحية) تجدها هناك. وهذا لا تجده في دمشق ولا في بغداد ولا في عمان ولا في القاهرة. فقط في بيروت تجد بعضها الذي يتم اختيارها من قبل حفنة محتكرين على اساس تجاري بحت ، ولهذا مثلاً نجد ان المستوردين في بيروت اهملوا استيراد الكتب الشعرية والمسرحية والسياسية وركزوا اختياراتهم على القصص الغربية (وخصوصاً القصص التجارية).

هذه اللامركزية في المغرب تسمح للثقافة بالتنفس من أكثر من رئة ، وبالكلام من أكثر من فم. والتحرك بأكثر من اطار ضيق. وهذا يتيح لاشكال التعبير الثقافي هناك ، ان تتوجه الى نوع من التكامل الثري ، من ضمن تنوع يتصل باختلاف أُطُر تلك الاقاليم والمدن ، بحيث تسعى الى طموح في الانصهار ، والتوحد من دون ما تبعثر أو تشتت.

— ٦ —

أصعب مشكلة يواجهها الكتاب المغربيون وخصوصاً الذين يكتبون بالعربية ، هي مشكلة النشر ، واذا كانت هذه المشكلة موجودة اصلاً في معظم بل وفي كل المدن العربية بشكل أو بآخر. فانها ، هناك تأخذ شكلاً أكثر حدة وأكثر خطورة ، على صعيدي النشر والتوزيع معاً.

فحركة النشر في المغرب تكاد تشكل احدى أكثر الحلقات الثقافية ضعفاً. وهي بذلك تكاد تكون معدومة. واذا وجدنا أن نوادي السينما قد حلت أو تطمح الى أن تحل مشكلة توزيع الافلام «غير المرئية» فان مشكلة نشر الكتاب في المغرب ، تبدو ، على الاقل في المستقبل المنظور من دون حل.

وهذه المشكلة. لمستها خلال لقاءاتي مع الكتاب والشعراء هناك. حتى ان بعضهم قال لي عندما سألته عن اسماء مؤلفاته ، انه لم يتمكن من طبع أي منها. وأراني ثلاث أو اربع مخطوطات مدفونة في الدرج. وهذه الحال تنطبق على أكثر الكتاب والشعراء. لم الق واحداً منهم

الا وبادرني بالجواب ذاته. بل وبأكثر. هناك من يطبع ديواناً أو مسرحية أو قصة ولا يجد من يوزعها ليس في المغرب فقط وانما خارجه في تونس والجزائر وليبيا وفي المشرق العربي. «كأنما نكتب للمستودعات أو لبعضنا البعض» علما بأن المغرب، كما دلت الاحصائيات العينية من أكثر البلدان العربية استهلاكاً للكتاب. فبيروت مثلاً تنتج الكتاب ولا تستهلكه. المغرب يستهلكه، ولا ينتجه، من خلال نسبة قراء عالية جداً. من هنا، أي من خلال ضعف حركة النشر في المغرب، تكتسب المجلات هناك أهمية رئيسية. وهي في هذه الحال، تكاد تكون من المصادر الرئيسية التي تعكس الوجه الثقافي. فالشاعر الذي لا يجد من ينشر له ولا من يوزع له في حال النشر، لا يجد بديلا من نشر نتاجه في المجلات الثقافية هناك. لكن «حتى هذه المجلات، كما قال لي احد المثقفين، لا تجد من يسوقها تسويقاً يتيح لها الانتشار الضروري لا في المغرب ولا في خارجه. ولهذا وبالرغم من الاستهلاك المرتفع نسبياً. ترانا مضطرين الى التوقف احيانا او الى اصدارها بشكل غير منتظم».

شيء ايجابي بدأ يظهر في الآونة الأخيرة، أي في السنتين الأخيرتين، وهو اهتمام دور النشر في كل من بيروت ودمشق وبغداد وليبيا بالنتاج المغربي. وهذا الأمر من شأنه أن يحل جزءاً كبيراً من المشكلة. حتى ولو لم يكن هذا الحل ناجحاً، باعتبار ان معظم دور النشر هذه، الخاصة منها والعامة تنتقي الاسماء البارزة التي «تربح».

بداية مهمة جداً، تفتح بعض الطرق الموصودة وتكسر بعض السدود المفتعلة بين المشرق العربي ومغربه.

– ٧ –

هذه اللقاءات التي تمت مع شعراء وقصاصين وفنانين ومسرحيين ومفكرين ونقاد مغاربة، تحاول ان تعطي فكرة ولو أولية، بلسان المثقفين المغاربة انفسهم؛ واذا كانت قد غابت بعض الاسماء ذات الحضور الثقافي، فلأن الظروف لم تسمح لنا بلقائهم اما بسبب وجودهم خارج المغرب او بسبب عوامل أخرى خارجة عن ارادتنا ورغبتنا؛ لكن مع هذا، وهذا هو المهم، ان مجمل هذه اللقاءات تعبر، عن الخطوط الرئيسية والمختلفة، التي تميز واقع الثقافة المغربية الراهن.

– ٨ –

نلفت الى ان عدداً من هذه اللقاءات قد نشر في مجلة «المستقبل» التي أوكلتني مشكورة بهذه المهمة الصحفية، والثقافية.

بول شاوول

نقــد وفكــر :

محمــد برادة

عبد الكبير الخطيبي

إدريس الناقوري

عبد الجبار السحيمي

ندوة « الثقافة الجديدة »

محمد بـــرادة

[] التقينا محمد برادة في باريس، وحاولنا في هذا اللقاء أن نقف ولو نسبياً على الحركة الثقافية في المغرب، شبه المفصولة عن ثقافة المشرق العربي. ومحمد برادة، باعتباره رئيساً لاتحاد كتاب المغرب منذ أكثر من ثلاث سنوات. وكونه ناقداً وأديباً، خير دليل إلى ما يجري هناك. وسألنا محمد برادة:

● هناك ما يشبه الانقطاع بين المغرب العربي والمشرق العربي، ما هي في رأيك أسبابه؟

– لا يمكن أن نقول ان هناك انقطاعاً بين المشرق العربي والمغرب العربي الآن، لأن مظاهر الاتصال كثيرة ومتعدّدة، خاصة، بعد إحراز المغرب على استقلاله السياسي سنة ١٩٥٦. لكن يمكن أن نلاحظ أن درجة عمق التعارف بين المشرق والمغرب لم تبلغ، بعد، المستوى المرجو. ومن ثم فإن التصورات الموجودة عند الناس في هذين الشقين من الوطن العربي لا تعدو أن تكون تصورات عامة وغير دقيقة، سواء في ما يخص المكونات الاجتماعية أو التاريخية أو السياسية أو الثقافية. وعندما نستحضر الفترة الحاسمة التي يعيشها العرب الآن نستطيع أن نقرر بأن العلائق بين المشرق والمغرب العربي محتاجة إلى تعميق الصلات والى تعميق أسباب التعارف لكي لا تظل فكرة الوحدة العربية وإعادة بناء مجتمع جديد منخرط في العصر وقادر على التجدد الحضاري، فكرة هلامية غارقة في العاطفية والحنينية.

● تكلمت عن أسباب الاتصال لكنك لم تتكلم على أسباب ما أسميناه شبه الانقطاع!

– بطبيعة الحال هناك الاستعمار الذي أوجد على امتداد الوطن العربي حواجز مادية وأحياناً ثقافية جعلت تطورات كل بلد عربي تأخذ منحى خاصاً. وبالإضافة إلى ذلك هناك تقصير وعجز من جانب العرب أنفسهم عن الوصول إلى صيغة من التواصل الحقيقي تضمن استمرارية في تبادل الخبرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية وتفسح المجال أمام المواطن العربي

ليتمكن من التعرف على البلدان العربية من دون حواجز أو رقابة ، ونتيجة لانعدام ذلك ، تظل الصلات بين الأقطار العربية منحصرة في الزيارات الرسمية وفي البلاغات والتصريحات المشتركة.

● **يقال ان من بين نتائج الاستعمار من جهة والانقطاع من جهة أخرى ، جعل المغرب العربي يتأثر أكثر بالثقافة الغربية وخصوصاً الفرنسية منها... هل يظهر ذلك بقوة في النتاج المغربي ؟**

– ظاهرة الاستعمار الفرنسي في المغرب حفرت أخاديد عميقة أثرت تأثيراً واسعاً في مختلف المجالات والهياكل. ولعل الكثيرين اليوم يحاولون تجاهل هذا التأثير مع أنه واقع ملموس. ذلك أن فترة الحماية الفرنسية عندنا شكلت البنيات الاقتصادية بما يجعلها امتداداً مكملاً لبنيات الاقتصاد في «المتروبول» أو في الوطن الأم (يعني بها فرنسا) ومن خلال ذلك كانت هناك سياسة تعليمية تهدف منهجياً إلى محو الثقافة العربية في المغرب ، وتعويضها بالثقافة الفرنسية ذات المفاهيم الممجدة للغرب ولقيمه. ليس معنى ذلك ان الحماية نجحت في فرض الفرنسة على المغرب. فالحركة الوطنية استطاعت أن تقاوم تلك المخططات مستفيدة من الحركة الوطنية في المشرق العربي ومن الحركة السلفية في مرحلتها المشرقة. لكننا اليوم ، وبعد مرور ٢٠ سنة على الاستقلال لا نستطيع أن نزعم أن مظاهر التأثير السلبية للاستعمار الفرنسي قد امحت أو زالت نهائياً. ذلك أن البنيات الاقتصادية والثقافية لم تتحرر من مفاهيم تلك الفترة لتحقق تعريباً لا يفصل بين المضمون والشكل. ونحن نعلم أن نوعية التعليم تؤثر إلى حد كبير في تكييف الثقافة والعقلية وحتى الآن ، فإن أزمة التعليم في المغرب تعاني من التباس الاختيارات عند المسؤولين وانعدام سياسة قائمة على إعادة النظر بكيفية جذرية في التراث الاستعماري.

طبيعي إذن أن تكون تأثيرات الثقافة الفرنسية مستمرة وحاضرة في المجتمع المغربي. خاصة في الحياة اليومية وعند جماهير التلاميذ والشباب. لكن الشيء الإيجابي في السنوات الأخيرة هو ظهور بذور مشروع ثقافي نقدي عند جماعة من الكتاب والمثقفين باللغتين العربية والفرنسية ، يرمي إلى طرح الاشكالية الثقافية طرحاً جديداً لتخليصها من الاستلاب تجاه الثقافة الغربية من جهة ، ومن جهة اخرى من الثقافة العربية الجامدة.

● **لكن ، نظن ، انه من الممكن بعد مرور عشرين سنة على استقلال المغرب ، أن يتم نوع من التفاعل بين الثقافتين العربية والفرنسية ، يؤدي إلى محاولة تأسيس ثقافة وطنية ، خصوصاً وان معظم المثقفين السياسيين والفنيين ، ذوي الاتجاهات التغييرية في المغرب قد تأثروا بأفكار ومناهج غربية...**

– الواقع أن هذا السؤال يشمل مجموع الثقافة العربية ، لأن المغرب جزء من هذا المحيط

الثقافي ويعيش بطريقته وهذه مسألة واجهتها بقية الأقطار العربية في مراحل متفاوتة. وعمق المشكل كما أرى هو الوصول إلى التخلص من الانبهار أمام الثقافة الأجنبية ومن نموذجية الغرب، وأيضاً من تقديس الماضي. هذا ما فسّره بعض الباحثين بانعدام الفكر التاريخي النقدي عند المثقفين العرب. هذا صحيح، لكن مع ذلك، تدعونا تجربة الثقافة العربية، منذ ما يسمى بعصر النهضة إلى الآن أن نتساءل عن أسباب فشل مشروع ثقافي جديد يحقق هذا النوع من التوازن الذي عبرت عنه والذي يطمح إليه الكثيرون كوسيلة للخروج من التعثر ومن الاستمرار في الأكل على موائد الغير. وفي اعتقادي، في ما يخص المغرب، أن مسألة التفاعل هذه متوقفة على وجود فئات اجتماعية ذات مشروع ثقافي – ايديولوجي قادر على وضع أُسس ملموسة لثقافة وطنية متفتحة على الثقافات الأجنبية تفتحاً واعياً وساعية لتجسيد هذه الثقافة الجديدة من خلال مؤسسات وممارسات لا يتوقف وجودها على قرارات الدولة. نتيجة لذلك نلاحظ في المجال الثقافي المغربي الآن نوعاً من الازدواجية: بداية تحرر ثقافي من خلال ما ينجزه أساتذة التعليم الشباب، من أبحاث اقتصادية واجتماعية وفلسفية وأدبية، ومن خلال الانتاج التشكيلي والسينمائي والمسرحي والأدبي، وهذا يشكّل بداية لمشروع ثقافي آخذ في التبلور. ومن جهة ثانية هناك استمرار للثقافة التقليدية والفكر السلفي على اختلاف في الدرجات، وهذا الاتجاه، كمياً، هو السائد.

● إضافة إلى هذه الازدواجية التي تكلمت عنها، هناك ازدواجية في اللغة... هل تظن أن الكتابة باللغة الفرنسية يمكن أن يكون لها مردود إيجابي على تأسيس الثقافة الوطنية التي تكلمت عنها؟

– ظاهرة الكتابة بالفرنسية عندنا لا يمكن أن تفصل عن استمرار ظاهرة الازدواجية في التعليم وفي بقية مجالات الحياة المكرسة لحضور الغرب. فالذين يكتبون بالفرنسية هم مغاربة حُرموا من تعلُّم لغتهم بالقدر الذي يتيح لهم التعبير عن التجارب الصحيحة، فيكون هذا اللجوء إلى اللغة الفرنسية اضطراباً، ويكون لانتاجهم صدى عند قرائنا بالفرنسية كما يجدون تشجيعاً في فرنسا لأسباب سياسية.

● والفاعلية الثقافية او السياسية في المغرب لهذه الكتابات بالفرنسية؟

– لها فاعلية لأن أصحابها، لحسن الحظ، لم ينفصلوا عن الواقع المغربي واستفادوا أيضاً من الثقافة الأوروبية ذات الاتجاهات النقدية التقدمية ومن الحركات الفنية والأدبية الطليعية. لهذا فإن مضمون هذه الكتابات سواء في التاريخ أو في السوسيولوجيا أو الاقتصاد أو الأدب تستطيع أن تؤثر تأثيراً أدبياً من خلال الترجمة أو من خلال المناقشات أو الممارسات باعتبار أن الكتاب المغاربة بالفرنسية لهم نفس الاهتمامات والتطلعات الموجودة عند من يكتبون بالعربية، هذا لا يعني تحبيذاً لهذه الازدواجية، فمعالجتها تعود إلى تغيير البنيات التي أوجدتها.

● بصفتك رئيساً لـ « اتحاد كتّاب المغرب » ، كيف تنظر إلى الحركة الأدبية الراهنة هناك ؟

– الحديث عن الأدب المغربي العربي الجديد يستدعي التذكير بحداثة سنه لأننا نعرف مدى تأثير المؤسسات الثقافية والشروط الاجتماعية على كل إنتاج أدبي أو فكري . ومن هذه الزاوية ، فإذا كنا ، نجد اليوم ، محاولات ناجحة في الشعر والقصة والمسرح ، فاننا لا نستطيع أن نغفل التأثير الفعلي للأدب العربي الطلائعي في المشرق . ربما كان هذا التأثير أكثر وضوحاً في الأدب بما هو عليه في الفنون التشكيلية أو الأبحاث التاريخية . ويخيل إلي الآن أن المبدعين عندنا بدأوا يدركون ضرورة توفير نوع من الخصوصية ، لإنتاجهم تستمد من الواقع المغربي لا من أحسن التراكيب الفنية . وهنا تطرح مسألة الطلائعية : هل يجب أن نجرّب الأشكال «المكتملة» ، لنحقق تجاوزاً للأدب التقليدي ، أم ان الأمر يتعلق في العمق بتطوير الشكل والمضمون من خلال إنجاز إنتاج مشدود إلى المرحلة والى اهتمامات القراء ولو بدا ذلك «متخلفاً» عما أنجز في المشرق أو في المغرب . بعبارة اخرى إن مسألة الممارسة الثقافية مطروحة عندنا بحدّة ، وعندما نضيف إلى ذلك قلة الإمكانيات المادية عند العناصر الساعية إلى إيجاد ثقافة جديدة نستطيع أن نفهم دوائر المد والجزر في الإنتاج الأدبي المغربي . وقد لا نستغرب أن نصوصاً شعرية أساسية لشعراء مثل محمد السرغيني وأحمد المجاطي ومحمد الخمّار لم تنشر حتى اليوم في دواوين ، كما ان المجاميع القصصية والمحاولات النقدية والروائية تبحث بدورها عن ناشر .

● وبالنسبة إلى المسرح المغربي ؟

– المسرح عندنا يعيش أزمة أكثر حدّة لأن معظم العاملين في هذا المجال هم من الشباب الذين يجدون في المسرح وسيلة لربط الصلة بالجماهير وإظهار رأيهم في المشاكل الاجتماعية الكثيرة ، لكن المسرح متوقف على الامكانيات المادية ، وهذه الامكانيات تقدمها الدولة بشروط تفرض رقابة على الإنتاج المسرحي ، وتحصره في دائرة الهواية . لذلك فإن هذه الطاقات الشابة يؤول بها الامر إلى التكرار والتجمد عند مستوى محدود . اما العناصر الرائدة في المسرح المغربي كأحمد الطيب العلج ، والطيب الصديقي وفريد بنمبارك فانها لم تنجح في تأسيس فرقة دائمة ، فآل بها الأمر أيضاً إلى نوع من الممارسة الهاوية .

● بمعنى آخر هل تقصد أن المسرح المغربي لم يستطع تأسيس جمهور يؤمن له الاستمرار والتطور ؟

– فعلاً . لكن المسؤولية تعود أيضاً إلى الجمهور نفسه وإلى السياسة الثقافية للدولة .

● لـكن هنـاك من يقول أن الفنون التشكيلية والأعمال السينمائية متقدمة على سائر النتاجات الثقافية الاخرى؟..

– الواقع أن الشعر والقصة والتشكيل والسينما كلها متطورة عندما نقيسها بالإنتاج التقليدي أو بانعدام هذه الأشكال من التعبير من قبل. بطبيعة الحال نجد أن الفنون التشكيلية تتميز بتجارب ذات ملامح طلائعية رغم أن فهم هذا الانتاج يظل محصوراً في فئات قليلة ورغم انه لا ينجو دائماً من سلبيات الاستهلاك النخبوي. والنقطة المحورية في المناقشات حول الفنون التشكيلية في المغرب الآن هي مدى قدرة الطابع التجريدي على التعبير عن حساسية المغاربة وعن قضاياهم. وهذا ما تحاول الجمعية المغربية للفنون التشكيلية التي يرئسها محمد المليحي أن تجيب عنه من خلال المعارض والمناقشات واللقاءات والبحث عن صيغة جديدة لممارسة الرسم مثلما قام به أعضاء الجمعية أخيراً من إنجاز رسومات على جدران مدينة أصيلة بمشاركة أهم الفنانين، فريد بلكاهية ومحمد القاسمي ومحمد شبعة وميلود الأبيض ورحول والميلودي. أما في مجال السينما فإن هناك أفلاماً قليلة ذات مستوى جيد مثل «وشمة» لحميد بناني، و«الفايد ويد» لسهيل بن بركة، و«الشركسي» لموحن السميحي، وأخيراً «الأيام الأيام» لأحمد المعنوني الذي يعرض حالياً في باريس. لكن هذا الانتاج السينمائي يظل شبه منعدم لأنه لا يلاقي رواجاً تجارياً في المغرب، كما أن المخرجين لا يتلقون مساعدة من الدولة.

عبد الكبيـــر الخطيبـــي

عبـد الكبير الخطيبي من أبرز المفكرين والمبدعين المغاربة، فهو الى جانب اهتماماته الفكرية والثقافية عامة، في الاطارين السوسيولوجي والنقدي، يكتب القصة والشعر. من أبرز مؤلفاته «الجرح الذاتي» و«الوعي الشقي» و«الذاكرة الموشومة» و«المناضل الطبقي» و«الرواية المغربية»...

في هذا الحوار الذي تركز حول المسائل الثقافية والفكرية والابداعية المطروحة، يبرز فكر الخطيبي الجديد والمتأصل.

● انت تكتب القصة والشعر والدراسات الفكرية والسوسيولوجية، كما تكتب عن الفنون التشكيلية والشعبية.. هل ان في تعدد توجهاتك، وحدة وانسجاماً، في الكتابة النظرية والابداعية؟.

— في نظري، هناك وحدة. لكنها وحدة غيرلاهوتية. عندي مشروع نظري هو «مساهمة في تحديد الكيان العربي»، ولكن هذا التحديد يتجاوز الايديولوجيا الارضية التي كان مبنياً عليها. هذه الأرضية هي لاهوتية تراثية أو خاضعة لنوع من الليبرالية الوحشية. نوع من الليبرالية القائمة على نوع من الصورة السياسية والايديولوجية المأخوذة من الخارج. محاولة تحديد مشروع هو تجاوز هذه الأرضية وتفكيك بعض المفاهيم وبعض القيم التي تتركز عليها هذه الارضية، مثلاً: كل عربي يتكلم عن «الوحدة» والوحدة العربية. ولكن نحن نعرف من ناحية موضوعية بان العالم العربي يتغير مع تغيرات العالم ومع تغيرات الوضعية الاقتصادية العالمية، وهذه الاستراتيجية تستعملها بلدان الاتحاد السوفياتي واميركا لتراقب هذه الناحية. المسائل معروفة: تطور الوضعية الاقتصادية العالمية، انتشار التقنية بجميع وسائلها الضخمة وذلك في جميع الميادين. الآن، لا نستطيع أن نفكر بمفاهيم وطنية محضة لفهم

الوضعية. كل عربي أو كل مسؤول سياسي أو كل كاتب يتكلم عن الوحدة العربية. لكن أية وحدة عربية؟ مفهوم الوحدة متعلق بالارضية اللاهوتية للبلدان العربية والاسلامية. اذا كانت الوحدة مثلاً هي تراث مشترك في اللغة، في التاريخ، في بعض القيم، فهذه ليست وحدة، انما هي تراث، ولكن اذا أردنا أن تكون هذه الوحدة مشروعاً تاريخياً لتغيير العالم العربي، فهذا يتطلب موقفاً وتحليلاً آخر. لماذا؟ لأن، أولاً، التقنية من جهة، واستعمال وسائل الصناعة والمعطيات الاقتصادية أوجدت انفصاماً داخلياً بين البلدان العربية، ثانياً، ان هذا الانفصام الاقتصادي السياسي يعني الطبقي، مرتبط بالصراع الموجود في البقعة العالمية. في نظري، لا نستطيع أن ندافع عنها الآن بالطريقة التي «يدافع» عنها، لأنه المفهوم اللاهوتي. ولهذا، فان المسألة مطروحة على الشكل التالي: الوحدة مع من؟ اذا كان هناك وحدة تقوم على اساس كتلة، سواء عربية أو غير عربية، يحركها توجيه ايديولوجي. هذه الكتلة، بالطبع، لا يمكن أن تكون عربية مائة بالمائة، وانما تكون نوعاً من تحالف مع بلدان أخرى وأمم أخرى على اساس مشروع تاريخي، هو في نظري اشتراكية طبقية. انا ضد الوحدة الموجودة الآن. ضد المصطلح المستعمل الآن. كلام فارغ. المسائل اما ان تكون سلوكاً سياسياً أو لا تكون. وهذا الكلام عنده أرضية ولكنها أرضية لاهوتية. وكل مسؤول، يستطيع أن يستعملها لاستغلال الشعب باسم القيم الوحدوية والقومية.

على كل، نعود الى سؤالك عن الوحدة والانسجام عندي. هناك وحدة: سواء في الرواية أو الدراسات أو الشعر. احاول تفكيك هذه المفاهيم الميتافيزيقية، باستعمال بعض النظريات والمناهج المأخوذة من الثورية الغربية. ولكن، في نفس الوقت، هذه النظريات نستعملها لقراءة مجتمعاتنا وتحليلها. أي ليس تطبيقاً حرفياً لبعض الأفكار الثورية الغربية وانما باحترام الوجود الأكثر عمقاً في الذات العربية. مثلاً محاولة استعمال بعض المفاهيم في تحليل النفس الفرويدية. نعرف ان البلدان العربية تشكو من نكوص جنسي من خلال استعباد المرأة. زرت تقريباً ٤٠ بلداً في آسيا واميركا. البلدان التي ما زال فيها استعباد المرأة قائماً، هي البلدان العربية. انه تأخر كبير بالنسبة الى مستوى العصر. اذا استعملنا التحليل النفسي الذي، هو ثورة كبيرة، في نظري، لأن فرويد أوضح بأن اللاوعي في السلوك هو من ضمن القوانين الاجتماعية، وان اللاوعي له أهمية كبيرة تنافس الوعي وأهمية الوعي. وهذه الفكرة بالطبع كانت معروفة من طرف الشعراء في القديم. لكن فرويد اعطاها مناهج علمية ومادية ومنطقية. ولهذا كانت ثورة علمية في هذا القرن. اذن، اذا استعملنا بعض المفاهيم المستخرجة من التحليل النفسي عن المجتمعات العربية نجد أن العمل سيكون طويلاً لأن العقد النفسية والنكوص النفسي، ما زالا يعيقان الجسم والذات والمجتمع العربي. ولهذا فالمثقفون العرب بصفة عامة، يولون اهتمامهم للايديولوجيات

وبعض العلوم الانسانية ما عدا التحليل النفسي(!) لأن هناك سبباً كبيراً: فاذا اردت تطبيقا دقيقاً يحترم ماهية المجتمع المعني بالأمر، سيكون ذلك نوعاً من النقد الجذري يكاد يزلزل جذور المجتمع الابوي واللاهوتي الذي يستعبد المرأة...

● **حتى الآن لم تجب عن السؤال بالطريقة التي طرحته بها...**

– لكن ما قلته كان نوعاً من الجواب غير المباشر... مع اني سأحاول أن اجيب بالتحديد عن سؤالك أي من خلال أعمالي.

في نظري هناك ثلاثة مستويات في الذات: المستوى الرمزي بمعنى اللغة والقيم الموجودة والمفاهيم التي يستعملها الانسان. وهناك المستوى الخيالي والموجود في الفن، وكل انسان يعيش فيه، وهناك المستوى الواقعي: أي كل شيء يكون في واقعه. والحقيقة، انا احاول بطريقة متواضعة ان اعمق هذا الانسجام وفي نفس الوقت، ابراز الفرق القائم بين المستويات الثلاثة: مثلاً لنأخذ كتابي «جرح الذات» وديواني «مناضل طبقي» وكتابي عن مسألة الخط والفنون التشكيلية، نجد في الكتاب الأول توضيحاً لمسألة النكوص وفي نفس الوقت تلك الآثار الموجودة وهي آثار نشوة «ديونيزيسية» في الجسم العربي.

في هذا البحث استعملت بعض النصوص الشعرية في الثقافة الشعبية والفنون التشكيلية. هذه الآثار الموجودة في الجسم هي بين الخيال والواقع والمستوى الرمزي. كذلك في الكتاب الثاني «المناضل الطبقي» الذي احاول فيه، من جهة الخروج من الدوغماتية المادية الماركسية الساذجة، ومن جهة أخرى من العالم الابراهامي الذي يكمن وراء اللاهوتيات في البحر المتوسط وفي البلدان العربية. فيه استعملت بعض النصوص «الغاوية» التي تبين أن العالم الابراهامي ليس العالم بشكل عام وانما هو عالم محدود في تعمق المسائل الوجودية.

اما الكتاب الثالث فهو محاولة اخراج التراث من ايدي التراثيين أي محاولة قراءة غير تراثية للتراث، كما حاول بعض الفنانين التشكيليين استعمال التراث في مشروع فني آخر.

● **يقول بعض المفكرين العرب وحتى بعض المستشرقين ان المثقف العربي، سواء كان من ضمن المؤسسات الثقافية والسياسية، أم على هامشها أو خارجها، لم يضف جديداً على المستوى الايديولوجي الغربي. أي أن الطرح الايديولوجي، على امتداد «اليقظة» الماركسية باتجاهاتها المختلفة، كان نوعاً من نقل تجربة غربية الى تجربة عربية، بطريقة تغلب عليها القسرية والاقتلاع، وفي أفضل الاحيان كان يتخذ هذا النقل طابع الاقتباس... والمفكرون من ضمن هذا الاتجاه، يعتبرون أن الابداع الفكري والسياسي العربي انحصر تقريباً في الفكر القومي... ما رأيك؟.**

– لا يستطيع أي مفكر عربي الآن أن يتكلم عن الفكر العربي، بصفة عامة، ويتكلم باسم الفكر العربي، وأحياناً يجهل زوايا عديدة. ولهذا، فمن الصعب الكلام على الفكر العربي وانما الكلام على انواع ونماذج من الفكر العربي. أريد أن اتكلم من زاوية ضيقة اسمها «المغرب»، ومن ثم يمكن أن يكون كلامي اقتراحاً نظرياً للنقاش مع المفكرين العرب بصفة عامة. ولهذا فالمحاولات العديدة التي تتكلم باسم الفكر العربي تمثل جانباً من جوانب الفكر العربي.

هناك جوانب متعدّدة من سؤالك: كيف يمكن تطبيق الماركسية في المجتمعات العربية الاقطاعية القبلية الرأسمالية واللاهوتية؟ اساساً، ارضية هذه المجتمعات تطبق عليها نظرية وجدت في مجتمع رأسمالي في القرن التاسع عشر في أوروبا. يمكن أن نقول بأن الجدلية الهيغلية كمحرك للمعرفة المطلقة كانت هي الآلة الكبيرة بين ايدي المجتمع الغربي الرأسمالي لتوجيه التقنية في سبيل طبقة معينة وهي البورجوازية. هذه الجدلية منبثقة من تطور المعرفة الغربية. وحين استعملها ماركس في سبيل التحرر من المجتمع الرأسمالي، يمكن أن نقول بان هذا الاستعمال ما زال في أرضية جـدّ مشتركة بين هيغل وماركس. بين الطبقة البورجوازية والطبقة العاملة. اما الجدلية العلمية الغربية فقد توقفت منذ توقف الفلسفة. يمكن أن نقول ان الغزالي هو الذي نظر لتقهقر الحضارة العربية بطريقة واعية أو غير واعية، لأنه استطاع التغلب على الفلسفة باسم التصوف وباسم اللاهوت، ثم تغلب على التصوف بوسيلة اللاهوت. اما ديكارت، وهو الفيلسوف الثوري الذي فتح ابواب الثقافة الغربية لفهم الحضارة العصرية، فقد اتبع طريقة أخرى: استطاع تجاوز اللاهوت باسم العلم ومن ثم فتح الابواب للتقنية وللعلوم وللحضارة العصرية. فاذا حاولنا تحليل هذا الجانب الأول يكون هو تحليل الحضارة العربية بصفة عامة، وبخصوص بعض التقهقر في القرون الوسطى. جانب ثان: هو ان العالم اصبح كذلك ماركسياً وان الايديولوجية الوحيدة التي استطاعت الانتشار بقوة هي الماركسية. هذا السؤال مطروح على الجميع: سواء كنا ماركسيين أم غير ماركسيين. لأن بعض الخبراء في الاستراتيجية العالمية وبعض الاميركيين وكذلك بعض العلماء المضادين للماركسية يستعملون بعض المفاهيم الجدلية الماركسية وذلك بعد افتقار الايديولوجية الليبرالية لتحليل الوضعية العالمية. ويمكن أن نقول بأن الفكر الغربي المسيطر والسائد قد تجاوز الايديولوجية الليبرالية واستطاع ايجاد ايديولوجية تكنوقراطية بمعناها المطلق ولها اسس عملية واحصائية فعالة.

هناك جانب ثالث، وهو المسألة المطروحة عند هيدغر ونيتشه وبعض الفلاسفة، ومن قبل عند كانط، والمسألة: هل الجدلية تستطيع تجاوز اللاهوت أم لا؟ مثلاً بعض الانظمة العربية أو غير العربية التي تدعي الأشتراكية على اساس الجدلية الاجتماعية نجدها في النهاية ما زالت

متعلقة بالهياكل القديمة، سواء في ما يتعلق باستعباد المرأة أو بالطبقات الفقيرة أو بالقيم. ولهذا نجد في الهوية وفي المجتمع العربي انفصاماً بين المستويات الثلاث: الواقعي والرمزي والخيالي. انه نوع من الهروب من الواقع أو تغطية له. ولهذا نرى المسؤول السياسي يتكلم عن شيء ويفعل شيئاً آخر. هذا هو الانفصام في الهوية. انه هروب من الواقع. والواقع كما قلنا ان يكون كل شيء في موقعه.

● فلننتقل قليلاً الى الكتابة، أي الكتابة الابداعية، هناك ما يطرح باسم الحداثة، وباسم تأسيس اللغة... هل تعتبر أن مثل هذه الطروحات سواء كانت نظرية أم ابداعية، تشكل فعلاً كتابة جديدة؟.

– نقول «الجديد» ولكن كيف؟ ما هو محتوى هذا الجديد؟ هنا يبدأ المشكل. لأن الجديد، يجب أن يتم داخل «الارضية» حتى لا نسميها التقليد أو الكتابة التقليدية. نجد بعض التغييرات الطبيعية ولكنها لا تمس الارضية، ان الكتابة في هذه الحالة تغير الموقع. لكنها تنبثق وتبقى في حدود هذه الارضية. وهذه الارضية ملك للقديم وللجديد، هنا المشكل الصعب، الكتابة الجديدة تنطلق دائماً من القديم (الارضية)، ولكنه يريد أن يغيرها ويبقى فيها، دون أن يكون خاضعاً لها، هذا صعب. هناك من يريد أن يجدد فيخرج عن هذه الارضية الموجودة. هذا المجدد يخرج عن التاريخ. وما يقوم به، في نظري، بعض ممثلي الجديد الموجود في الأدب العربي الآن هو بمعنى غربي. فكل ما هو غربي جديد. يأخذ التيارات الجديدة في الغرب ويحاول تطبيقها. يرى مثلاً أن الكتّاب يضعون سهماً فيقوم بنفس العملية، ولكن الكاتب العربي لا يعرف هذا. في رأيي ان ما يجب أن يدخل الى اللغة العربية يجب أن يدخل عن طريق نفس اللغة. فمفهوم الجديد ينبغي أن نوضحه، والجديد ليس خارجاً عن الارضية الموجودة، بل هو بين داخل وخارج اللغة العربية. انه نوع من العنف الذي يتجاوز حدود الداخل ويمكن أن ينتج هذا العنف جديداً ولكن لا يمكن أن نقول مسبقاً بأنه جديد. هناك مثلاً أشياء كثيرة جديدة في الأدب الفرنسي اسميها «النقوش الاثرية» ولكن لا قيمة لها، لأن ضرورتها غير موجودة ولهذا افضل الكتاب الذين يملكون قوة الكتابة. نجد كاتباً مثل «جان جينيه» جديداً منذ ثلاثين سنة، بينما كتاب آخرون يكتبون مثل موريس روش في القرن السادس عشر، لأن بلاغة هؤلاء الكتاب قديمة بالرغم من انهم يعيشون في القرن العشرين. اذن، فهذا التكسير للغة يجب أن يكون على هامش الارضية أي بين خارج وداخل هذه الارضية. هناك بعض الشعراء يقولون بتكسير اللغة العربية وادخال قيم جديدة. هذا جميل. ولكن اذا ادخلنا قيما جديدة غربية وغريبة في اللغة العربية دون أن تكون ضرورية داخل اللغة المستعملة، يكون هذا التجديد نوعاً من التبعية السطحية لنظريات خارجية. ولهذا فتكسير هذه اللغة المقدسة يجب أن يتم كنقد داخل هذه اللغة نفسها، بالرغم من أخذنا لبعض القيم الغربية.

ادريـــس الناقـــوري

● ادريس الناقوري من أبرز الكتاب المغربيين الذين توجهوا، بعد محاولات قصصية، نحو النقد، فكتابه النقدي «المصطلح المشترك» يعتبر من بين المؤلفات النقدية المهمة في المغرب، التي تحاول أن تواجه الحركة الابداعية هناك، على اسس ومضامين فكرية وفنية متبلورة وواضحة.

وهو، كناقد، يرصد رصداً يومياً حميماً، النشاطات الثقافية بشكل عام، يعبِّر، في هذا الحوار الذي أجريناه معه، عن القضايا والمسائل الثقافية المطروحة في الساحة المغربية. وقد بدأنا حوارنا معه بهذا السؤال:

● **يقال أن الحركة النقدية في المغرب تمر بمرحلة تحول، هل يمكن ان تحدد لنا ملامح هذا التحول؟.**

— اعتبر بالفعل أن حركة النقد في المغرب وان كانت حركة جديدة، إلاّ انها آخذة في تطور مستمر، وهذا ما يميزها، ربما، ويضفي عليها طابعها الخاص. لأنها، وان كانت لها اسسها القديمة التي تستمدها من التراث النقدي العربي، إلاّ انها حاولت ان تحدث قطيعة معرفية بهذا التراث، أو على الاصح ان توظف المفاهيم والاصطلاحات النقدية توظيفاً جديداً وتعطيها وزناً فكريا يختلف كل الاختلاف عن المفاهيم القديمة، ولا سيما المفاهيم التقليدية ذات الاتجاه التراجعي. ويرجع هذا دون شك الى ارتباط الحركة النقدية في المغرب بالتيارات الفكرية والعلمية في العالم، وخاصة في أوروبا، بقسميها الغربي والشرقي. بحيث ان النقد في المغرب استفاد من كل هذه التيارات والعلوم واستمد منها نسغه وبعض ادواته. وليست العبرة في هذا الاستيراد بقدر ما يهم ان المناهج والتيارات المذكورة، تعتبر عاملاً مساعداً في الكشف عن كنه النص الادبي. لا سيما وان كثيراً من هذه المناهج يسعى الى أن يكون علمياً ويبني تصوراته واطروحاته على اسس واقعية وشمولية تضع النص في اطاره العام وتحكم عليه من خلال مساهمته الايجابية أو السلبية في حركة الواقع الاجتماعي وفي مدى ما يوقظه من وعي فكري لدى المتلقي أو بناء على الوعي الذي

يفرزه النص المنقود. لأن النقد في المغرب كما اتصوره هو قبل كل شيء موقف فكري يوجد في علاقة مع وعي آخر يتجلى في النص، وعلى النقد ان يكشفه ويبين اهميته. على أن النقد بهذا المفهوم ليس اغتصاباً للنص ولا تسطيحاً له وانما هو عملية فكرية تنصب على النص الادبي لمحاولة تفكيكه وفك رموزه للوصول الى الموقف الفكري العام الذي يتخذه مؤلف النص عندما يربض خلف الشخصية أو يختفي وراء الاساليب الفنية التي لا تعدو أن تكون مظهراً خارجياً، على الناقد أن يخترقه ليحدد بعد ذلك المضمون الايديولوجي الذي يحمله النص.

● النقد في هذا الاتجاه يبحث عن الايديولوجيا في النص، ولا يبحث عن النص بحد ذاته كقيمة ابداعية. أي انه ينظر نظرة احادية تطمس جوانب أخرى من هذا النص...

– يجب أن يكون واضحاً منذ البداية أن النقد الذي يهدف الى أن يكون علمياً لا ينبغي أن ينطلق من النص وحده. لأن النص بنية مغلقة نستطيع أن نكتفي بها ونرصد مختلف جوانبها. والاكتفاء بالنص وحده اتجاه يمثله أحد التيارات في النقد الادبي المغربي وهو دعوة يتمسك بها بعض النقاد العرب المعاصرين. اما النقد الذي ينظر الى النص في شموليته فهو لا يستطيع أن يقتصر على النص ويلغي المؤلف لأن النص، قبل كل شيء، هو انتاج شخص يعيش في واقع معين له مطامح ومواقف واختيارات. كما ان له انتماء طبقياً محدداً. والغاء هذا الجانب، أو هذا الاعتبار في النص، أي المؤلف، يجعل من النقد عملية تقتصر على الشرح والتفسير. فلا بد اذن، في اعتباري، من أخذ المؤلف بعين الاعتبار، ومحاولة تحديد مواقفه واختياراته انطلاقاً من النص نفسه، على اساس ان هناك علاقة صميمة وجدلية بين المؤلف ونتاجه. وهذه العلاقة محكومة بدورها باطار عام يتمثل في حركة الواقع وانعكاساتها المتعدّدة على المؤلف.

اما بخصوص اهمال النقد للقيم الفنية في النص واعتنائه فقط بالجانب الفكري والايديولوجي فهذه فكرة من السهل دحضها، ولذلك يمكن القول، استطراداً، ان النقد العلمي، لا يفصل بين الشكل والمضمون في النص، وانما يتعامل معه باعتبار انه بنية متكاملة، أو وعي أدبي يتجسد في صور وخيالات وسرد ووصف واساليب فنية كثيرة.

● لكنك، بشكل أو بآخر، تركز على الناحية الوظيفية في النص، وهذه الناحية، من خلال ارتباطها، باتجاه ايديولوجي، تهدد بطمس خصوصية هذا الفنان عبر نصه... لدرجة انها تهدد الخصوصية القائمة بين الفنون نفسها...

– يلوح هنا أنك تريد أن تطرح اشكالية طالما أسيء فهمها واستغلت بطريقة غير علمية. انني اعتبر المسألة هنا شكلية للغاية اذا نظرنا اليها من زاوية يتم من خلالها الفصل بين الشكل والمضمون أو حتى بين الانواع الادبية. وفي هذا الصدد تبدو نظرية الانواع وكأنها مجرد نظرية

شكلية تحتاج الى اعادة النظر، أقصد الى أن تفهم فهما علمياً وتاريخياً تحدد به نشأة وتطور الفنون الأدبية المختلفة.

وباعتقادي انه باستطاعتنا، ان نحل المسألة حلاً واضحاً اذا انطلقنا من المبدأ الثابت الذي يقرر ان النتاج الادبي هو موقف فكري يتجسد في عمل أدبي. ومن هنا يكون المضمون برأيي هو الفصل في الحكم على النص. لأننا نعتبر كما سبق القول أن النص الادبي وعي يتمثل في العمل الادبي وهو بالتالي وعي له خصوصيته. وهذه الخصوصية ليست في رأيي سوى القدرة على تجسيد هذا الوعي باساليب فنية وادبية يستطيع النقد أن يكتشفها في ارتباط مع المضمون الفكري. لذلك لا بد من اتخاذ بعض المقاييس للحكم على النص الادبي وهذه المقاييس تختلف دون شك من ناقد لآخر. وبالنسبة الى النقد العلمي فان هذه المقاييس ليست اعتباطية أو من صنع خيال الناقد وانما هي مقاييس موضوعية يستمدها الناقد من واقع النص الاجتماعي والتاريخي. وعليه فالنص الادبي الذي يعمد الى طرح المشاكل الاجتماعية بوعي فكري ويساهم في دفع حركة التطور ويقف ضد التشويه وكل مظاهر التخلف والتزييف هو بهذا الاعتبار نص ايجابي لأنه يتوجه الى المتلقي، بهدف تثوير مفاهيمه ولجعله ينخرط مباشرة في حركة واقعه من أجل دفع هذه الحركة الى الامام وحمايتها من الانحراف والنكوص والجمود.

● **الا تظن أن هذه النظرية تقتل الاحتمالات المتعددة التي تميز كل نص عظيم...**

– تعدد التأويلات في النص يرجع إلى شيئين: الى النص نفسه ثم الى الناقد، ولكن ينبغي ان نفهم تعدد الاحتمالات في النص العظيم على انه استيعاب كامل لمجمل تناقضات الواقع الذي يصدر عنه النص أو يحاول رصده. فكلما كان النص الابداعي محيطاً بكل جوانب الصراع في الواقع المتعين وكانت نظرته الى هذا الواقع وتناقضاته وظواهره نظرة شمولية، كان هذا النص ناجحاً وعظيماً. وهذا ينطبق على كثير من الاعمال الأدبية، هذه الفكرة اتفق معك عليها، على ان تفهمها بالطريقة التي حاولت بسطها. اذا نظرنا الى مسألة تعدد احتمالات النص والقدرة على تأويله بأكثر من زاوية فهذا يرجع كما قلت الى النقاد والى قدرتهم على فهم النص والوقوف منه موقفاً معيناً، باعتبار انتماءاتهم وارائهم في النص. في رأيي ان طرح مسألة تعدد احتمالات النص فيها اغراق كبير ولكنها قد تكون ذريعة لتمييع النص وتشويهه بحجة ان الادب هو فن سام يقع خارج التاريخ وحركة الواقع الاجتماعي.

● **حتى النصوص التي توصف أو تصنف بانها علمية وداخل التاريخ وحركة الواقع الاجتماعي ليست بعيدة عن تعدد الاحتمالات هذا..**

– تبقى هذه المسألة واردة دائماً في رأيي. لأن تجربة الواقع هي من الغنى والخصوبة والتعقيد بحيث يصعب على الفرد الواحد أن يزعم لنفسه، ولو كان فناناً كبيراً، انه قد استوعبها استيعاباً شاملاً وادرك مجمل قوانينها وقواعدها.

● **كما يصعب على اية مؤسسة تحديد هذه الاحتمالات تحديداً علمياً، لأنه قد لا يكون هناك حركة واحدة للتاريخ أو وجه واحد لواقعه...**

— في الحقيقة، هذه القضايا، تطرح باستمرار ويكثر حولها الجدل ولكن لا بد من اتخاذ موقف فيها يرتكز الى معايير علمية وموضوعية... وهذه المقاييس وان كانت نسبية الاّ انها تحتكم دائماً الى قوانين علمية أو يفترض انها كذلك. بناء على ما وصل اليه العلم في محاولاته الدائبة لاكتشاف الواقع وادراك أسسه. لا شك ان الاتجاه الغالب هو الذي يقوم على فهم حركة التاريخ والواقع فهما جدلياً ومادياً تبرز فيه مقولة الصراع الاجتماعي... أي لا يمكن أن نخرج مسألة النقد الادبي، والادب عامة من الاطار المادي. لتحليل هذه النتاجات، يجب ارجاعها الى اساسها الأول ولا يمكن حل هذه المعضلات التي تطرح على صعيد النقد الادبي بكيفية نظرية مجردة دون اعتماد الاسس الحقيقية والدوافع الاساسية للنص الادبي.

● **كيف تنظر الى حركة النقد العربي المعاصر؟.**

— للحكم على حركة النقد العربي المعاصر لا بد من ربطها بحركة المجتمع العربي نفسه. بما فيه من جوانب السلب والايجاب وبما يكتنفه من تطلعات وآمال. أو يعيقه من نكسات ومثبطات. وارتكازاً الى هذا فالنقد العربي عرف من التطور في فترة تاريخية تميزت بالانفتاح الديمقراطي وتقرير الحريات العامة. وقد تمت هذه الفترة في الستينات في مصر واثمرت عطاءات نقدية كانت لها جوانبها الايجابية على الادب العربي.

● **لكن قبل الستينات وفي غير مصر أي في لبنان وسوريا كانت هناك بداية تفتح حركة نقدية...**

— صحيح ان في لبنان وسوريا ظهرت مجموعة من النقاد نذكر منهم مارون عبود وحسين مروة وميخائيل نعيمة وظهر آخرون في بلدان عربية أخرى وافادوا الحركة النقدية العربية كثيراً واذكر ان مارون عبود لقي هنا صدى كبيراً واستطاع باسلوبه الساخر ونقده اللاذع ان يكشف للقارئ كثيراً من الجوانب السلبية في النصوص التي تصدى لها بالنقد والتشريح. إلاّ انه، نظراً، للفارق الجغرافي، ونظراً للعوائق الاعلامية لم يتمكن الناقد المغربي دائماً من الاطلاع على النتاجات النقدية التي تظهر في بلدان عربية أخرى باستثناء مصر ولبنان. وان كان القارئ المتتبع للحركة الادبية عموماً لم يعدم الوسائل التي توصله الى هذا النتاج. وربما كان هناك عامل آخر تجلى في الحملة التي قامت بها مصر ابان الستينات وتوصلت من خلالها الى كسب القارئ المغربي والعربي عموماً ووضعه في خضم الحركة الادبية، خاصة وان الاسماء الكبيرة في النقد مثل العقاد وطه حسين وغيرهما هي التي قيض لها أن تسيطر على القارئ العربي بانتاجاتها وافكارها المتعدّدة.

ولا اخفيك أن هناك اسماء اخرى عرفها القارئ المغربي وتعاطف معها من خلال كتابتها في الصحف والمجلات، منها نقاد من امثال محمود امين العالم في مصر، والياس خوري في لبنان ونقاد اخرون في العراق كمراد الكيس وفي سوريا خلدون الشمعة. وهؤلاء النقاد ظهروا بعد فترة الكبار واستطاعوا أن يتجاوزوهم في منظوراتهم النقدية، عن طريق ربط الابداع الادبي بالعملية الاجتماعية ووضع مقاييس جديدة للحكم عليه تنطلق من مفهوم الصراع ومن الانتماء الاجتماعي للأديب.

● **بصفتك ناقداً رصدت وواكبت الحركة الادبية في المغرب. كيف تنظر اليها؟.**

– اريد ان اعترف انني انظر بتفاؤل الى هذه الحركة رغم كل شيء. لأن هذه الحركة انطلقت الآن سواء بالنظر الى الناحية الفنية أو ناحية المحتوى انطلاقة جيدة وحاولت أن تعكس خصوصية الواقع المغربي على الرغم من انها تستمد مقوماتها الفنية من الحركة العربية عامة... عامة...

● **الى أي مدى يمكن القول أن الحركة الفنية والادبية في المغرب، في استمداد مقوماتها من الحركة العربية، قد اضافت شيئاً؟.**

– ان الروافد التي ربطت الادب المغربي بالادب العربي عامة لم تحل دون استفادة الأول من خصوصية الواقع المغربي بما يتضمنه هذا الواقع من اصالة تتمثل في الانسان المغربي وفي التراث المغربي والفنون الشعبية المغربية. اذكر على سبيل المثال ان شاعراً مغربياً معاصراً هو أحمد المعداوي المجاطي استطاع أن يتمثل تجربة مغربية اصيلة هي لعبة الفروسية وان يصوغها صياغة فنية ذات أبعاد ايديولوجية واضحة. كما أن هناك شعراء وقصاصين رجعوا الى التاريخ المغربي واستمدوا منه موادهم الخام كما هو الشأن بالنسبة الى محمد بنيس وقصاصين آخرين حيث نجد عند هؤلاء تجربة الخطابي، وعند غير هؤلاء يبرز الواقع المغربي الذي استمر من الستينات الى منتصف السبعينات، حيث نقرأ في انتاجات هؤلاء مظاهر العنف والارهاب التي تميزت بها المرحلة المذكورة، وفي الرواية نجد كذلك مبارك ربيع والعروي وغلاب يوظفون التاريخ، وخاصة تاريخ الحركة الوطنية في انتاجاتهم. ولعل مبارك ربيع هو الذي رصد بكيفية خاصة ذهنية الانسان المغربي، محاولاً بيان نوعية هذه العقلية ومدى تمسك الانسان المغربي بشخصيته واصالته ولم يهمل هذا الكاتب في رواياته وقصصه الجوانب المشوّهة في ذهنية الانسان المغربي حيث أفرد فصولاً ومقاطع في أعماله لابراز تعلق المغربي العادي بمظاهر التخلف والشعوذة والايمان بالخوارق والاولياء...

عبد الجبّار السحيمي

تجربته القصصية في «الممكن من المستحيل» و «السيف والوردة»، إلى جانب متابعته اليومية في الصحافة، ورصده للحركة الثقافية في المغرب، أكسبتاه نضجاً وواقعية في مواجهة المسائل والقضايا الثقافية. ولغته النقدية كلغته القصصية واضحة حادّة، دقيقة، وصارمة.

● **باعتبارك من المشرفين على أحد المنابر الثقافية، كيف تنظر الى واقع النقد المغربي؟**

- واقع النقد في المغرب؟ تسألني..؟ اذن، لنقل مع هاملت: «أكائن هو أم غير كائن»؟

هذا النقد المغربي، مشكلته أنه لا يقدر حجمه ولا حدود له. أنه يؤسس على فراغ أو في فراغ. هو اسقاطات غير منهجية، ارتباك في المصطلح الى حد أن كل كتابة نقدية تبدو كما لو كانت افتتاحاً لا استئنافاً. استعارات اصطلاحية من غير ادراك الى أن الشروط التطابقية - منهجاً - والأساسية، منعدمة في حلقة التواصل بين العمل الأدبي طبيعة ولغة وتوجها، وبين النقد! هناك تمسك بالواقعية الاشتراكية مع اغفال أن هذه الواقعية الاشتراكية، تاريخياً، تولدت عن واقعها في المنطلق، لا لوكاش، ولا غرامشي، استولدا النظريات بعملية قيصرية. ولم يلتجئا إلى عملية الإسقاط، ولم يختلق المنهج اعتباطاً، ولا تأسست النظرية أو غيرها، ثم بدأت البحث عن المادة التي ستفرغ في النظرية! نتيجة حتمية للارتباك النقدي في المغرب، اننا نجد الناقد يسقط في لغة السياسة الشعارية، مسحاً نفسياً كاملاً للعمل الإبداعي، بناء وموضوعاً. بالطبع يمكن استثناء، **اليابوري** (الأكاديمي إلى حد ما) **ومحمد برادة**، الذي يخرج بكل موضوعية عن القاعدة، لانه، ربما، كقارئ جيد، ومبدع، لا يركب العمل الأدبي ليستنبط مقولة جاهزة. بل هو يدخل العمل، يتحاور معه، ويدرك بوعي أدواته النقدية. بل هو يدرك، أن غولدمان، هو الصالح فعلاً للمرحلة، باعتبارها تظل حتى الآن مرحلة تأسيس.

مع ذلك يمكن أن نقول، إن الناقد المغربي (والأمر يتعلق بثلاثة أو أربعة أسماء لا يتعداها على كل حال) مضطر، داخل نفس حالة الانتقاء التي تطبع النقد المغربي. لأن يتعامل، بصرامة متحجرة، مع الأعمال (الأشخاص) الأكثر تعبيراً عن رؤية فكرية وعن تيار. ولذلك يبدو، كتوجه، نقداً جدياً، داخل نفس عنصر عدم الموضوعية. بل ان جديته المبالغ فيها، تجعل الناقد، كما لو كان عصاً غليظة أو سوطاً. ومن ثم، يعمل النقد على التعرف جيداً على المرحلة. اذ يتناسى أن الفراغ الثقافي والفكري الذي كانت منه الانطلاقة، يقتضي حتماً مرحلة. تراكماً كمياً (حتى الآن يمكن أن تجمع في رف واحد صغير كل الكتب التي صدرت بالمغرب: روايات وقصصاً ومجموعات شعرية وكتب تاريخ واجتماع ودراسات).

● أنت، غير منفصل عن الابداع القصصي في المغرب، كيف تنظر الى مجموعة الأصوات الشابة في القصة منذ الستينات حتى الآن؟

– لعلك أنت نفسك، قلت في حوار معك، ان ميزة كتاب ومثقفي المغرب، أنهم يطمحون دائماً الى التجاوز، فهم غير راضين. قلقهم خصب. ويطرحون الأسئلة أبداً. تنعكس هذه الحالة على الابداع القصصي، فكتاب القصة، أو أكثرهم، مسلحون بوعي نظري، وبوعي تجريبي، يعطي للقصة المغربية حضوراً متقدماً، في حالة المقارنة بالأعمال القصصية العربية الجيدة. على الأقل، هذا ما يمكن أن يلاحظ من خلال اسماء كثيرة: محمد زفزاف، خناثة بنونة، مصطفى المسناوي، ادريس الخوري، أبو يوسف طه، أحمد المديني، محمد الهرادي..

لكن...! الاستدراك ضروري، لأن الأصوات التي كانت شابة بدأت تتعب. المديني في لعبته الشكلانية التي اقتحمها منذ (العنف في الدماغ) يراوح مكانه. وتحولت التجربة عنده تفجرات لغوية هذيانية! ادريس الخوري، بعد مجموعته الأولى «حزن في الرأس وفي القلب» استهلك اعترافاته الذاتية وانعكس ذلك على مجموعته الثانية «ظلال». ومن بين الأسماء الأكثر قدرة على التطور مصطفى المسناوي، انطلق متأثراً بزكريا تامر، ولا أبالغ اذا قلت أنه الآن يتجاوز «معلمه». لم أذكر كل الأسماء، لكن الأكيد أن الساحة الآن تشكو فراغاً كبيراً من حيث القيمة. وهي حالة ليست غريبة، فالقصة القصيرة العربية عموماً، تقف في هذه المرحلة أمام الحائط.

● وتجربتك القصصية، أين موقعها من هذه الأصوات؟

– حين نشرت مجموعتي الأولى «الممكن من المستحيل»، كانت في مرحلتها عملاً متقدماً بالنسبة للابداع القصصي في المغرب. مجموعتي القادمة «السيف والدائرة» أكثر تعقيداً، فميزة القصة المغربية أنها تتناسل، وكل قصاص مطالب، أن يعي جيداً، مجموع التجارب، وبالذات

التجارب القصصية المغربية. انها تطرح أمامه هذا التحدي المقلق بضرورة عدم تكرار الذات، وعدم تكرار الآخر! اذن، تجربتي القصصية تعتمد على أن أكون، كل مرة، أكثر قسوة في قراءة أعمالي. ومن غير حاجة الى تواضع كاذب، أقول، انك حين تقرأ عن القصة المغربية، ستجدني هناك حتماً، لا كاسم فقط، بل كتجربة لها تميزها وخصوصيتها.

● منذ مجموعتك القصصية «الممكن من المستحيل» انصرفت الى كتابة المذكرات والخواطر، هل تعتبر هذا النوع من الكتابة بديلا عن الكتابة القصصية؟

– المذكرات والخواطر، ليست انصرافاً عن القصة، بل هي تخزين للمادة القصصية! أنت هنا في المغرب، ادركت أننا بلد متخلف، لكنه يعيش مرغماً، إيقاع العصر: السرعة والاستعجال. وتأتي المذكرات والخواطر بديلاً عن الصمت فقط، لا بديلا عن القصة، انها سجن للزمن الهارب من أجل العودة اليه.

مقابلة مع جماعة الثقافة الجديدة في المغرب
الايديولوجيا وعي مغلوط للتراث

هذه الندوة مع جماعة «الثقافة الجديدة» في المغرب ، تناولت ثلاثة محاور أساسية : مفهوم «الثقافة الجديدة» التي تقترحها هذه الجماعة ، من خلال كتاباتها وممارساتها الإبداعية والنقدية في المجلة التي تحمل اسم هذا التجمع ، ومسألتيْ الحداثة والتراث . اشترك في هذه الندوة **محمد بنيس** (شاعر وناقد ، والمدير المسؤول عن المجلة) ، **عبد الكريم برشيد** (مسرحي) ، **عبد الله راجع** (شاعر) . **مصطفى المسناوي** (قصّاص وناقد) **وأحمد بنميمون** (شاعر) .

انطلقت الندوة من سؤال لنا حول مفهومهم للثقافة الجديدة :

محمد بنيس : عندمانتحدث عن الثقافة الجديدة نجد أن هذا العنوان لا يشمل المجلة التي تحمل هذا الاسم فقط ، لكنه يتسع ليشمل مجموعة مهمة من المثقفين والانتاجات الفكرية والابداعية الموجودة على الساحة الوطنية .

وربما أمكن القول بأن بوادر هذا التوجه الثقافي بدأت تظهر منذ نهاية الستينات وبداية السبعينات . ولم تأت المجلة الا للمّ شتات مجموعة من الأصوات التي كانت تعبر عن آرائها وتنشر نتاجاتها ، حسب ظروف متفاوتة من حيث الامكانيات ، في الصحافة المغربية والعربية . اذ انه اضحى لدينا شعور بأن عملاً ثقافياً ، يريد لنفسه ان يكون متجانساً وباحثاً عن تكامله ووضوحه ، لا يمكن ان يحقق فعاليته الا في اطار البحث عن اسلوب عمل مغاير لما كان عليه العمل آنذاك .

شاوول : هل تعتبرون ، انكم ، من ضمن هذا التوجه ، تشكلون بديلاً؟

محمد بنيس : انما نبحث عن بديل...

شاوول : تقولون جديدة . ما المقصود بهذه الجدّة . وجدّة بالنسبة الى من والى ماذا؟

مصطفى المسناوي : لا نسعى باسم هذا الجديد الى اضافة ثقافة الى الثقافات الموجودة في المغرب ، ونسقط في الأخطاء نفسها التي سقطت فيها هذه الثقافات. المقصود بالجدّة شيء آخر. قصدنا بها عندما صغنا هذا الاسم هو ثقافة تحاول ان تتجاوز جميع الثغرات التي سقطت فيها مختلف الثقافات الموجودة في المغرب.

شاوول : تقصدون ان هذه الجدة التي تقترحونها هي من ضمن الثقافة المغربية فحسب؟

مصطفى المسناوي : في المقام الأول ، نعم. مثلاً ، مجلة «الثقافة الجديدة» توزع فقط في المغرب. واذا كان همنا ايجاد هذه الثقافة الجديدة مرحلياً داخل حدود المغرب ، فمن الممكن أن تأخذ في مرحلة لاحقة بعداً عربياً. ونحن ، في هذا المجال ، نحس ونرى التخلف التاريخي الموجود في النتاج الثقافي المغربي بالنسبة لما هو في المشرق. مثلاً لماذا لم ينتج المغرب قصاصين كيوسف ادريس أو روائيين كنجيب محفوظ؟

عبد الله راجع : احب ان اضيف توضيحاً لما قاله الاخوان حول مفهوم الجدّة في «الثقافة الجديدة» بالمقارنة مع الثقافات الموجودة في المغرب ، والتي ان شئنا نقول انها تتوزع الى ثقافة سائدة وثقافة اصلاحية. تأتي الجدة من هنا : من كون «الثقافة الجديدة» تقف في مواجهة الثقافتين المذكورتين. وعلى هذا الأساس ، فان الأصوات التي تظهر في «الثقافة الجديدة» كمجلة ، ما كان لها ان تعبر عما تريد. الا في هذا الاطار ، كاختيار اساسي.

عبد الكريم برشيد : دائماً نبقى في اطار الاسم الذي هو «الثقافة الجديدة» لنرى بان تيار المجلة ارتبط بزمن. ونعرف ان الزمن شيء متحرك في حين ان الثقافة المحافظة شيء ثابت وساكن. من هنا ، تكون المجلة كمحاولة لكسب المعاصرة من جهة ومحاولة ثانية للتعبير عن الأصوات التي ظهرت مؤخراً ، والتي استوعبتها من قبل مجموعة من المجلات والملحقات الثقافية المختلفة. ويبقى ان الجدة شيء نسبي ، باعتبار ان ما هو جديد الآن ، قد يصبح قديماً. من هنا ان الجدة نظر مستقبلي ، أكثر مما هي ارتباط بالآن.

احمد بنميمون : أنا أعتبر الجدة في اسم المجلة ردة فعل اتت في مرحلة كان من المفروض ان تشهد مثل ردة الفعل هذه. نحن جيل نشأنا وتفتحت عيوننا على مجلات لم تكن لتسمعنا الا اصوات الماضي. ولم تكن تمثل الا النزعات الماضوية على اختلاف الصيغ الجديدة التي تحاول ان تعبر بها عن رؤيتها للعالم وللانسان. من هنا تأخذ الثقافة الجديدة طابعاً مميزاً لها باعتبار ان الأصوات التي تأتي من خلالها هي جديدة في الفكر وفي طرق الممارسة التي تقترحها.

مصطفى المسناوي : مسألة الجدة يمكن طرحها من زاوية ثانية ملخصة ومكثفة : واصدار المجلة كان رداً على سؤال طرحه علينا الواقع المغربي ؛ أي ليس الواقع الثقافي فقط وانما الاجتماعي

والتاريخي. هذا السؤال هو أن الثقافة المغربية لم تكن في مختلف تجلياتها ثقافة بمعنى الكلمة. أي انها كانت مجرد ثقافة معرفة. أي أن أغلب المثقفين المغاربة كانوا يعتبرون ان الثقافة هي مجرد امتلاك لمجموعه من المعارف يستعرضونها على الناس، اما لأجل خلق حالة من الانبهار لديهم أو لأجل تشويه أو تحريض معرفتهم بالواقع. هذا ما أدعوه بثقافة المعرفة التي تذكرنا بثقافة القرون الوسطى. الثقافة كما كنا نفهمها هي فعل وليست مجرد معرفة. هي اداة تجعل الانسان المغربي على معرفة بواقعة، الا أن هذه المعرفة فقط وسيلة لأن يغيِّر لصالحه.

شاوول: هل تعتقدون ان هذا الطرح للثقافة الجديدة في المغرب، كأداة تغيير وفعل، لم يسبقكم اليه احد؟

محمد بنيس: ربما اراد الأخ مصطفى ان يركز على الثقافة السائدة، في الدرجة الأولى، التي كان لها ولا يزال التأثير الكبير في تسيير الوعي الخاطئ، المعرفة والواقع معاً. بطبيعة الحال هذه الثقافة قد بدأت مواجهتها منذ بداية الحركة الوطنية في المغرب. ولكن هذه المواجهة كانت تحمل مستوى خاصاً، هو الآخر، يمكن أن نسميه محدوداً. وفي هذا الاطار نجد أن هذه الثقافة لم تتحول، منذ الثلاثينات الى السبعينات، بشكل يجعلها تستوعب ما هو موجود على الصعيد الملموس للواقع. وربما كان كتاب «الأيديولوجية العربية»، موجهاً بالدرجة الأولى للوعي بهذه الأزمة.

اذن الثقافة الجديدة عندما بدأت كمشروع بسيط، وهي لا تزال كذلك، كان العاملون على وجودها يشعرون بثقل السؤال الرئيسي: ما دور المعرفة في تغيير الواقع لصالح المستقبل والتحرر. وبالتالي. فما هي الثقافة التي نريدها؟ نحن لا ننكر إيجابيات الماضي ولكننا نقول ان هذه الايجابيات ظلت محدودة، وباتت تتقلص مع مرور الزمن.

شاوول: كأنك تلغي في كلامك بعض المقدمات الرئيسية التي سبقت قيام حركة الثقافة الجديدة، سواء في المغرب العربي أو في المشرق...

مصطفى المسناوي: تخلُّف المغرب في المستويات الاجتماعية والثقافية بالنسبة الى دول المشرق العربي، يجعل المغرب كالمانيا في القرن الثامن عشر بالنسبة الى فرنسا وانكلترا. نحن في المغرب، عِشنا، على صعيد الفكر، ما عاشته مصر وسوريا والعراق على صعيد الواقع. المرحلة الناصرية عشناها فكرياً، لم نعشها مادياً. أغلب المثقفين في الستينات، كانوا يرون في صعود عبد الناصر المثل الأعلى للثقافة القومية. هذه الثقافة القومية لم تتحقق ولم تجد لها مؤسسات تحققها في المغرب. هذا لا يعني انها مرحلة ثابتة... انما نحن تجاوزناها في البحث عن مرحلة أكثر تقدماً. من هنا جاء استلهامنا للكتابة العربية التي تبدو متقدمة. خصوصاً تلك التي ظهرت في أواخر

الستينات وأوائل السبعينات... وخصوصاً في لبنان ومصر والتي بدت أكثر قدرة على تقديم جواب يحل الاشكالية نفسها المطروحة عندنا في المغرب.

شاوول: على صعيد الطموح، تبدو مجلة «الثقافة الجديدة» وكأنها استمرار لبعض المجلات الأدبية في لبنان «الآداب» و «شعر» و«مواقف»؟

محمد بنيس: لم يكن صدفة ان يرتبط عدد واسع من جيل السبعينات في العالم العربي، وليس في المغرب فقط، بتجربة «مواقف» أكثر مما ارتبط بمجلة «شعر» ذلك ان «مواقف» ربما كانت لها الجرأة في طرح العديد من القضايا بصيغة يمكن ان اسميها ليبرالية متفتحة. وقد حاولت «مواقف» ان تتجاوز بعض اخطائها التوجيهية في أعدادها الأخيرة. على أن العلاقة لم تكن في يوم من الأيام، بالنسبة الينا، تعني انعدام الفرق. ان الثقافة الجديدة مجلة عربية تصدر في المغرب وموجهة اساساً لطرح قضايا الثقافة المغربية، لأن هذه القضايا متعددة ومتراكمة وتحتاج لاجيال مفكرة ومبدعة تتحمل ارث التخلف التاريخي ثقافياً في المغرب وهي تضع في اعتبارها أن قارئها الأول هو المغربي. الى جانب ذلك، نحن انطلقنا من خصوصية المرحلة التاريخية المغربية، وجعلنا منها مجالنا الاول للبحث والنشر. هاتان النقطتان تكفيان لتعيين الفرق الموجود بيننا وبين «مواقف» سواء في تصورها للعمل الثقافي او في نوعية مجال هذا العمل وفي نوعية القارئ.

شاوول: لنتوقف عند النتاج الابداعي في المجلة، هل تعتبرون ان له علاقة بـ«شعر» أو بـ«مواقف»؟

مصطفى المسناوي: الفرق بين الثقافة الجديدة وسواها في المشرق يرجع، بالدرجة الاولى، الى الهدف. هذا الهدف، هو محاولة خلق ثقافة جديدة بالنسبة الى المغرب، داخل الاطار المغربي. هذا المغرب الذي لم يبدع ثقافة يمكن تعميمها على العالم العربي كمصر وسوريا ولبنان. المغرب كان يقرأ ما ينتجه المشرق ولم ينتج ثقافة مغربية يمكن ان يقرأها المشرق بالطريقة نفسها. اننا ننطلق من وضعية تاريخية معقدة، ليست هي بالتأكيد وضعية المشرق، لذلك نحن نجهر بالعمل الديمقراطي وبتعدد الأصوات الوطنية والتقدمية المغربية. هذا يبين اختلافها مع التجارب الابداعية التي طرحت التغيير العربي. هناك تراكم ثقافي في المشرق. هذا التراكم غير موجود في المغرب. ما زلنا في طور التأسيس. هذا لا يعني اننا نريد تكرار الخطوات التي مرت بها الثقافة في المشرق، وانما نريد استيعابها وتجاوزها واعطاء ثقافة تحررية وانسانية.

شاوول: من ضمن هذه الأرضية الثقافية التي تتحركون عليها، كيف تتوجهون الى «الحداثة»؟

محمد بنيس: أولاً مصطلح الحداثة مصطلح فضفاض، كما هو مصطلح المعاصرة والمصطلحات التي وضعتها بعض الحركات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية. ذلك لأن هذه المصطلحات لا تأتي من نسق داخلي، ومما يسمى حالياً، في قراءة النص، بالجدلية الباطنية للعمل الأدبي، بالنسبة الى الأدب العربي الحديث ككل. ولذلك لن أعطي مصطلحاً بديلاً. ما أريد أن اعطي، في رأيي، كيف نرى الكتابة مستقبلاً. شخصياً ارى ان مواجهة هذا السؤال بموضوعية قد يرعبنا في بعض الحالات، اذا كنا صادقين في الابتعاد عن التعريفات الجاهزة. بطبيعة الحال، يمكن القول ان أغلب الابداع العربي الحديث هو اعادة لسؤال غربي وتبنّ لجواب غربي. الاشكالية الرئيسية المطروحة على ما نريده ان يكون كتابة، هو كيف يمكن ان نحل تناقض الماضي والحاضر، وفي الوقت نفسه نحل تناقض الشرق والغرب. لا يمكن أن يتم الجواب على هذا السؤال الا عند استيعاب واعٍ لـ«من نحن»؟ و «ما هو الغرب» هذا السؤال المكرر والمعاد. ولذلك فان الحداثة هي سؤال أكثر مما هي جواب. سؤال له خصوصيته بالتأكيد.

أحمد بنميمون: انا أعترف بأن الحداثة مصطلح فضفاض. وتحديده، أو بديله، بالأصح يوجد في الاسم الذي تحمله مجلتنا، وفي الفكرة التي تريده بديلاً من الفكر السائد أو المتصالح عليه. وأرى الحداثة ليست في مستوى جدلنا الآن مع الغرب أو في مستوى قطيعة يمكن أحداثها. ولكن في مستوى تفاعلنا مع الواقع الذي نتأثر به ونحاول ان نؤثر فيه. الجدة هي المصطلح البديل.

مصطفى المسناوي: نحن نتكلم عن الحداثة بشكل مجرد. نحاول ربطها بجانبين من جوانب ما ندعوه بالثقافة. وهما الابداع والفكر. فلنطرح سؤالاً كالتالي: هل الحداثة بالنسبة الى الابداع الفني هي استعمال «أحدث» ما ظهر في مجال الشكل الفني في مكان آخر وهو الغرب. وهل الجدة في الفكر استقدام احدث المذاهب والمناهج الفكرية التي تظهر في المكان نفسه؟ أعتقد أن طرح المسألة بهذا الشكل خاطئ اصلاً. فليس كل جديد متقدماً بالضرورة. بل قد تظهر انواع من الجدة متخلفة عن اشكال قديمة موجودة. السؤال الذي يصبح مطروحاً: كيف نختار؟ كيف نستطيع أن نختار بين المتقدم، بين هذا الحديث وذاك القديم؟ الجواب في رأيي يجب ان ينطلق من الانسان. علاقة الحداثة والانسان، ماذا يستطيع هذا الحديث أن يقدّم لوعي الإنسان، بمجتمعه، بواقعه، وإلى أي حدّ يستطيع أن يمكنه من الإسهام في تغيير مجتمعه وتاريخه نحو مستقبل أكثر إنسانية.

عبد الكريم برشيد: الحداثة هي اساساً انتماء. وعندما نقول انها انتماء، فذلك سيجرنا الى السؤال: انتماء الى أي شيء؟ هل للزمن؟ ام للانسان؟ ذلك لأن هناك الزمن الحديث. وهناك أيضاً القضايا الانسانية الحديثة. هذه القضايا، التي هي بالضرورة، متحركة. لكن هذه الحركة

ليست عشوائية ولا تتم عبر خط طولي مستقيم ولكنها تدور حول محور أساسي هو الانسان. وبهذا المفهوم يمكن أن نقول عن سوفوكل انه كاتب مسرحي حديث. لأنه، وبعد مرور ٢٥٠٠ سنة، ما زال يعبر عن القضايا الاساسية في الوجود. أما عندما نطرح الحداثة كارتباط بالزمن الحاضر، فان ذلك لا بدّ ان يفضي بنا، في النهاية، الى استعارة الحداثة من دون أن نعيشها. وذلك لأننا نصبح مطالبين بأن نلحق بكل ما هو غربي، لأن الغرب يصبح حينئذ رمز الحداثة ورمز المعاصرة. لذلك فاني أربط الحداثة بالانسان أكثر من ارتباطها بالزمان.

عبد الله راجع: في اعتقادي أن العلاقة دلاليةً كانت ام تماثلية، بين البنية الذهنية لفئة اجتماعية ما، وبنية النص، تدخل في مفهوم الحداثة. الحداثة هنا تعني هذه العلاقة. وهنا يطرح نفسه السؤال الذي اشار اليه مصطفى: الحداثة بالنسبة الى أي شيء؟ وبالنسبة الى من؟ ذلك ان تعدد فئات اجتماعية وتعدد بناياتها الذهنية، يقود الى أنماط من الحداثة تتعدد بتعدد المشارب الثقافية التي تعود اليها الفئات الاجتماعية.

شاوول: كيف ترون العلاقة بين هذه الحداثة التي تكلمتم عنها وبين التراث؟

احمد بنميمون: تبني الانتقاء هو موقف ناقص. ولكن هذا لا يدل على أن الذي يستفيد من التجاوب، القادرة على التأثير في اتجاه ايجابي في واقعنا، غير مشروعة استفادته. هذا الجانب الايجابي يمكن تعريفه بأنه هو الامتداد الانساني، فلا يمكن اعتبار أي شخص منقطعاً عن ماضيه. وليس تبنياً للانتقائية أو تبريراً لها قولٌ كهذا.

مصطفى المسناوي: بخصوص كلمة انتقائية، اعتقد انها غير دقيقة تماماً، بحيث أن الشخص الذي نسميه انتقائياً، يجمع الأشياء استناداً إلى بنية ذهنية معينة. أو إذا شئنا التعبير بدقة اكثر أن نستعير مصطلحاً من الفيزياء النسبية، وهو مفهوم «المنظومة المرجعية»، ان لكل شخص أو جماعة منظومتها المرجعية الخاصة بها التي توحد بفضلها بين مختلف الأجزاء التي تبدو لنا نحن، انطلاقاً من منظومتنا المرجعية الخاصة بنا، انها متنافرة وانتقائية. فاعتقد ان ما ينبغي البحث عنه، ما اسميناه بالانتقائية، ليس هو الجمع بين العناصر المختلفة، وانما هو الخط الرابط بين مختلف العناصر المشتتة، وهو ما اسميته المنظومة المرجعية. انطلاقاً من هذا يمكن التحدث عن علاقتنا بالتراث. شخصياً، اعتقد ان موقفنا من التراث لا ينبغي أن يكون هو البحث عما يسمى بالايجابيات وتمييزها عن السلبيات. وانما اعتقد أن تعاملنا مع التراث على اساس فهم خصوصيته، ونعني بذلك نظامه الداخلي، لنعرف، داخل هذا النظام، ما هو سلبي وما هو ايجابي.

شاوول: التعامل مع التراث على اساس فهم خصوصيته، أو ما اسميته بالنظام الداخلي.

كيف السبيل إلى التوصل إلى هذا الفهم ، عن طريق الايديولوجيا مثلاً أو خارج الايديولوجيا أو من خلال سبل اخرى؟..

محمد بنيس : هنا ، لا بد من أن نفهم ما معنى ايديولوجيا. ان استعمالها في هذا السياق وارد في تعارضها المطلق مع العلم. التحليل الملموس للواقع الملموس. اذن الايديولوجية في هذا المعنى ، هي الوعي الخاطئ. هي اللاعلم. وبطبيعة الحال. فان الثقافة السائدة في العالم العربي فلكها ثقافة ايديولوجية. بمعنى انها لا تزال تلصق التراث بقراءة ، هي من الدرجة الأولى ، لاهوتية. أن معظم الذين يدّعون الاهتمام بالتراث في العالم العربي ويدعون الحفاظ عليه ومواجهة المخربين له هم أول من يمحون هذا التراث ، عندما يقرأونه بوعي مغلوط اي بوعي ايديولوجي. ومهمة المثقفين الذين يريدون أن يخلّوا بعضاً من مجموعة التناقضات الفكرية والحضارية التي يعيشها العالم العربي هي كيف يقومون بقراءة مضادة للقراءة الرسمية والسائدة للتراث. ولا يمكنهم أن يقبلوا على عمل كهذا الا في اطار تبني المنهج العلمي في قراءة المتن الفكري والابداعي معاً ، المنتج قديماً في العالم العربي.

ان مشكلة التراث واعادة قراءته ، أي ضرورة اعادة انتاجه وكتابته ، موجودة منذ اقدم الفترات في الثقافة العربية ، منذ المراحل المتأخرة في العصر الجاهلي على مستوى الشعر مثلاً. وفي كل مرحلة متميزة من التحولات الاجتماعية والتاريخية نصادف هذا التراث يطرح للتساؤل ويعاد توظيفه في مخطوطات ما ، تقبل عليه كل فئة اجتماعية على امتداد شساعة العالم العربي والاسلامي من حيث تصورها للحاضر والمستقبل.

ان التراث ، في امتداده المستقبلي ، لا يمكن ، كي نحافظ عليه، إلا ان نمارس قراءة مغايرة نقدية حتماً وعلمية لا ايديولوجية بالضرورة.

القصة والرواية :

عبد الكريم غلاب
خناثة بنونة
مبارك ربيع
محمد زفزاف
ادريس الخوري
أحمد المديني
محمد عز الدين التازي
مصطفى المسناوي

عبد الكريـــم غلاّب

عبد الكريم غلاب أحد القصاصين المغاربة البارزين من جيل الأربعينات. تتسم قصصه بمعالجة القضايا والمسائل التي تتصل بالوضع السياسي المغربي، من موقع نضالي بالنسبة للتخلف والقهر. من أبرز قصصه «دفن الماضي» و «المعلم علي»، و «سبعة أبواب» و «مات قرير العين» و «الأرض حبيبتي»...

«الاستعمار قسم العالم العربي إلى أجزاء... ومعظم الأنظمة العربية عملت على ترسيخ هذا التقسيم».

هكذا رد عبد الكريم غلاب على بعض تساؤلاتنا حول الانقطاع المفتعل بين المشرق العربي ومغربه. وأضاف: «وهذه حال الثقافة عندنا، على صورة السياسة.. نحن نعرف ان معظم الأنظمة العربية تحتاج من أجل المحافظة على مكاسبها إلى مساندة دولة أجنبية. نحن المثقفين. ليس عندنا أية مكاسب. والفكر ليس في حاجة إلى مساندة أحد، كما انه ليس في حاجة إلى ممارسة. انه في حاجة إلى الحرية فقط...

وكي نبتعد عن السياسة المباشرة. قصرنا الطريق إلى الكلام على الثقافة فسألنا عبد الكريم غلاب:

● **كيف تنظر إلى الوضعية الثقافية في المغرب؟**

– الوضع الثقافي في المغرب في مرحلة البشرى. بالطبع هذا الوضع انطلق من مرحلة الجمود والانطواء على الذات والرومانطيقية البعيدة عن الواقع العربي، وأصبح المثقفون، على قلتهم، يشعرون بمسؤولية كبرى في احداث تغيير جذري في الفكر العربي في المغرب، وفي الممارسة الفكرية سواء عن طريق البحث أو الابداع. من هنا ان المثقفين المغاربة تجاوزوا مرحلة الطفولة

وهم الآن في مرحلة المراهقة، بكل ثقل المراهقة... بمعنى انهم يحاولون في تجارب البحث العلمي والفلسفي عموماً وفي الابداع.

في مرحلة الفكر أصبح عندنا شباب يفكرون من منطلق حر. بدأوا يتخلصون من الاتباعية الفكرية. في المجال الابداعي كذلك، نجد أنهم خرجوا من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة. يبدعون في القصة والرواية والشعر والفنون التشكيلية. لكن ابداعهم ما زال في حاجة إلى صقل وإلى تقنية أكثر، وإلى جرأة أكثر، وإلى تعمق لمسؤولية الابداع الفني، سواء في القول أو في الرسم مثلاً. ولذلك اعتقد ان المحاولات الموجودة الآن مبشرة وواعدة. وأعتقد انه في السنوات العشر القادمة سيتمكن هؤلاء المثقفون المبدعون من تجاوز المراهقة إلى الشباب. لكن ما قد يفوتهم عن هذه الانطلاقة شيئان: أولاً، مجال النشر ما يزال محدوداً في المغرب. وكذلك بالنسبة إلى نشر نتاج هؤلاء الشباب في المشرق، وهذه مسؤولية يتحملها المشارقة والمغاربة على السواء. فلو استطاع نشاط النشر في المشرق ان يعمم ممارساته على المغرب لساعد هؤلاء الشباب مساعدة كبرى على تخطي مرحلة المراهقة إلى مرحلة الشباب. ثانياً، ذلك النوع من الغرور الذي يصيب المراهقين عادة. وفي الميدان الثقافي يجب الا يعم هذا الغرور الشباب الذين يحاولون في ميادين مختلفة، بل يجب أن يتطلعوا إلى الأحسن. أما إذا ظلوا مغرورين بهذا الانتاج فسيتوقفون. وهذا الخط لا أظنه خطيراً جداً. طبعاً عامل السن له أثره...

● **بصفتك تكتب القصة منذ حوالى ربع قرن، هل يمكن أن نطبق ما تقوله عن ان الثقافة المغربية ما زالت في طور المراهقة، على القصة أيضاً؟**

– نعم. ينطبق على القصة ما قلته على الثقافة. لكن القصة تطورت تطوراً لا بأس به سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون.

من حيث المضمون، أعتقد ان القصاصين المغاربة اندمجوا في مجتمعهم ولم يعد الخيال الرومانطيقي أو المريض يغريهم. بل أخذوا يختارون أشخاصهم من الواقع المعاش، وصاروا عن طريق الانطلاق الفكري يحاولون تغيير هذا الواقع واعطاء صورة واضحة عنه أولاً، ثم صورة عن مستقبل المجتمع المغربي كما يرونه. ولذلك فالتجارب القصصية المغربية، في هذه الناحية تجارب جيدة.

ومن حيث الشكل نجد ان القصاصين المغاربة يحاولون ان يمارسوا كل التجارب الابداعية الجديدة. بالطبع. في هذا نوع من التقليد. وكذلك أرى ان ذاتيتهم لم تبرز بعد، وانهم ما يزالون من حيث الشكل في مرحلة التقليد والتبعية. لكن في النهاية، لا بد من التجربة ولا بد من الاتباع قبل الوصول إلى التجربة الذاتية.

● **والقصة عندك، أين وصلت وكيف تطورت؟**

– من الصعب ان يتحدث الانسان عن انتاجه ويتكلم عنه نقدياً. لكن اعتقد ان عملي القصصي اتجه منذ البداية في اتجاهين:

أولاً – اتجاه النضال الوطني السياسي، وثانياً اتجاه النضال الاجتماعي لفضح هياكل المجتمع الذي ضربه التخلف والاستعمار معاً، وأذكر ان قصصي الأولى متجهة إلى فضح هذا التخلف، وكان اهتمامي منصباً على الطبقة المناضلة ضد التخلف وضد الاستعمار. فكتبت قصصاً مثل: «بائع الحظ» (من قصصي الأولى) كما كتبت قصصاً عن الفلاحين الذين سلبهم الاستعمار أراضيهم. وكتبت أيضاً قصصاً عن طبقة ظلمها المجتمع والاستعمار معاً فكان مصيرها السجن، واستطعت ان أقتبس من السجن صوراً من أولئك الذين يعتبرهم المجتمع خارجين عن القانون وكان، في الحقيقة، هو الذي خرج عنهم. فمثل هذه النماذج البشرية هي التي أوحت لي بكثير من القصص بل أوحت لي برواية «سبعة أبواب». ولذلك كان انتاجي القصصي منذ البداية متعلقاً بهذا المجتمع. هذا من حيث المضمون، أما من حيث الشكل، فرغم انني أعتبر قصصي تطورت على مدى ٢٠ عاماً إلا انني لا أقيم وزناً كبيراً لتطور الشكل بحيث لا أسير في التجربة الرمزية ولا في التجارب المعقدة، ولا في التجارب الشعرية التي تجعل من القصة قصيدة، لأنني أعتبر ان المضمون في وضعنا الراهن في العالم العربي، يجب أن يسمو فوق الشكل ويجب أن يستهدف التأثير على أكبر كمية من القراء. والتجارب الشكلية المتعددة والشعرية منها على الأخص قد تحول دون وصول المضمون إلى شريحة أكبر من القراء.

● **هل تعني انه يجب على الفنان كي يصل إلى شريحة أكبر من القراء ان يتنازل عن بعض المستويات الابداعية؟**

– لا. انما أريد أن أكون هادفاً وغير مجاني في بعض التجارب. هدف الفن هو الاتصال والتأثير وليس فقط المتعة الفنية. المتعة الفنية عمل هامشي بالنسبة إلى المناضل. وكلما غرق الكاتب في التجارب الشكلية كلما ابتعد عن إيصال المضمون إلى أكبر طبقة من الناس. هذا في وضعنا الراهن. بطبيعة الحال في الدول المتقدمة التي انتشرت فيها الثقافة وأصبح القراء فيها لا يحصون بالآلاف المعدودة بل بالملايين.

وأصبح القارئ فيها على استعداد كبير للتفهم وللتمثل وللتأثر ولو عن طريق الرمز أو طريق الفن المعقد، في هذه الدول يأخذ الفن حرية أكبر... ويمكن ان يغرق كاتب أو شاعر في الشكليات وهو متأكد من ان مضمونه سيصل. أما في المستوى الذي يعيش عليه الوطن العربي أنا أؤمن بان الفنان يمكن أن يضحي بالشكل من أجل المضمون..

● **عندما يرتبط الفن بوضعيه تاريخية معينة، ينطلق منها ليحدد الكيفية التي يكتب بها لتتلاءم مع هذه الوضعية... ألا تظن ان النتاجات هذه تقع في مرحلية؟**

– المرحلية شيء مفروض لا يتجاوزها الأديب أو المثقف. المرحلية مفروضة على الفنان. فالفنان الصادق يعيش في وضع حقيقي لا مزيف. ان تكون في المغرب مثلاً معناه ان تعيش المرحلة التي يعيشها شعب المغرب. وإلا كان الفنان مستعاراً، يعيش ويكتب بعقلية بلد آخر. وفنان كهذا اعتبر فنه مزيفاً.

وإذا شئت، يمكن أن نقول الشيء ذاته على السياسة. أعتقد ان التجربة الواقعية يجب أن تفرض عليك الأيديولوجيات. فاستعارة الأيديولوجيات عمل سهل لا يكلف أكثر من أن تقرأ كتاباً وتنظر في تجارب الآخرين وتأخذ الحلول التي اختاروها لمجتمعهم، كأنك تلبس جسماً صغيراً بدلة جسم كبير. وليس معنى هذا ألا نستفيد من تجارب الآخرين وألا ندرس الحلول المختلفة التي اختاروها لمجتمعاتهم، ولكن شرط أن نستوعبها ونفهمها، ثم نبتكر لمجتمعنا حلولاً تتفق مع مشاكله ومع المستقبل الذي نريد بناءه. ولهذا يجب أن نتحرر من التبعية الفكرية في هذا النطاق وأن تكون لنا ذاتيتنا حتى في اختيار الحلول وآفاق المستقبل لبلادنا ومجتمعنا...

● **من خلال هذا المفهوم... كيف تنظر إلى العرب الذين يكتبون بالفرنسية؟**

– أنا أعتقد ان العرب الذين يكتبون بالفرنسية قد يرضون الفن وقد ينقلون صوراً من مجتمعهم إلى قراء غير عرب، ولكن مشاركتهم في النضال عن طريق الفن محدودة. لأن قراءهم العرب محدودون جداً. واذهب بعيداً فأقول ان هؤلاء يتلمسون – وهم يكتبون بالفرنسية – الفكر الفرنسي والمجتمع الفرنسي، أكثر مما يتمثلون بمجتمعهم العربي. لأن للغة الاداء أثراً في الفن كما ان لها اثراً في الفكر. حينما تكتب بالعربية تفكر من حيث لا تشعر بأنباء مجتمعك. وحينما تكتب بالفرنسية فانك تكون من حيث لا تشعر في مجتمع آخر هو المجتمع الذي ينطق بالفرنسية. ثم ان الكاتب حينما يكتب بالفرنسية يصير مجبراً على تبني الاتجاهات الشكلية التي يسير عليها الكتاب الفرنسيون. وانطلاقاً من رأيي من ان الشكل قد يخفي المضمون فان الكتابة بالفرنسية قد تحد من مضمون العرب الذين يكتبون بها ولا يكون لهم التأثير الكافي في اثارة المجتمع.

● **وفي حال ترجمة هذه الأعمال إلى العربية؟**

– الترجمة تفقد الفن ربما أكثر من نصف قيمته... والترجمة لا تنقل إليك إلا ما هو مكتوب باللغة الأصلية. انها لا تضيف. واذا كان الأصل غير ذي مردود فكري فكيف تطلب من الترجمة أن يكون لها هذا المردود.

● **لنعد إلى القصة... أين موقع القصة العربية المعاصرة؟**

– القصة العربية توقفت. لقد اجتازت مرحلة مهمة في التطور وخصوصاً في الخمسينات وبداية الستينات. لكن الآن نرى أعمالاً كلها تقريباً مكررة. هناك اجتهادات من حيث الشكل، وهي اجتهادات اتباعية وليس فيها ابتكار. انها تقليد لقراءات أجنبية لا أكثر ولا أقل. وهذا ليس له مردود، في نظري في كل العالم العربي. فالعالم العربي يعيش اليوم ثورة اجتماعية واقتصادية وفكرية وسياسية، ويكفي أن حدة هذه الثورات من خلال التباين الموجود بين المجتمعات العربية والأنظمة العربية.

الأنظمة العربية، رغم الثورية التي تتميز بها وبرغم الشعارات المرفوعة، فهي، عموماً متخلفة بالنسبة للوضعية الثورية التي يوجد فيها المجتمع العربي. لنأخذ مثالاً من الفروق الهائلة في الطبقات... وفي مظاهر الجهل والأمية والجوع... في الوقت الذي نجد ان حفنة من الناس يستولون على مجمل الثروات.

● .. لكن ما هو انطباعك عن القصة العربية المعاصرة؟

– الجواب السلبي على هذا السؤال يؤكد لنا ان القصة العربية لم تتطور التطور الذي يليق بالوضعية التي يعيشها المجتمع العربي. وتطور الشكل لا يعفيها من مسؤولية التخلف من ناحية المضمون.

وبنظرة متفحصة إلى هذا المجتمع العربي نجد ان الطبقية تتعمق أكثر وأكثر فيه، بالاضافة إلى ان الانفجار السكاني الذي نجده في العالم العربي، قد زاد من مشاكل المجتمع العربي وزاد من عدد الطبقات المظلومة اجتماعياً واقتصاديا. وكل البلاد العربية – ولا استثني المغرب – تقع في نفس المشكلة.

● لكن ألا تظن ان هناك عوامل أخرى... ربما غيبية ودينية؟

– كل هذا يرجع إلى الارتجال في حل المشاكل الثقافية والاقتصادية والاجتماعية. الفكر الديني ليس فكراً غيبياً. لا بد للانسان أن يرتبط بدين سماوي. والديانات لم يعد لها المعنى الضيق. كل مذهب دين، كل أيديولوجيا يمكن اعتبارها ديناً. الدين الحقيقي ليس غيباً. أي دين – ولو كان دنيوياً – ليس غيباً. الدين يشجع الانسان على التفكير والعمل ويأخذ قسطه من الحياة، لكن انتشار الغيبيات ناتج عن اثنين: أولاً، الضعف الثقافي، وثانياً انحدار المستوى الاقتصادي. الانسان الذي لا يجد خبزاً يأكله يلجأ إلى الخرافة والى السحر.

● هل تعتبر، من خلال ما قلت، كرد على الفكر الغيبي، ان الفكر المادي في مستوى ما، قد يحل المشاكل والمسائل الاجتماعية والاقتصادية العربية؟

– هذا يحتاج إلى تحليل معنى الفكر المادي. إذا كان الفكر هو البحث عن الحلول العلمية للمشاكل الاقتصادية والاجتماعية المعقدة، فأنا مع التفكير المادي. لكن إذا كان الفكر المادي هو إخراج الانسان من كل مقوماته الدينية والأخلاقية والانسانية، فطبيعة الحال هو فكر انحلالي. وحينما يجرد الفكر المادي الانسان من هذه المقومات يتركه ضائعاً بلا هوية. بدون أصل، بدون مقومات.

● هل تظن ان العلمانية، ومن ضمن هذا الفكر، قد تساعد على تجاوز الحالة التي نتخبط فيها؟

– هناك خطأ على ما أعتقد في تفسير كلمة «العلمانية». أنا أعتبر ان الدين مبدئياً لا يفرض نفسه على الدولة. بمعنى انه ليس هناك دولة دينية. الاسلام مثلاً لا يقول بالدولة الدينية. الدين له معنيان في الإسلام: المعنى الأول هو ما يخص الانسان والله والاسلام في هذه النقطة يخاطب ضمير المسلم مباشرة. والاسلام يعتبر هذه العلاقة مباشرة ولا دخل للدولة بها. المعنى الثاني هو ما يتصل بالمجتمع. في هذه النقطة الإسلام يعرض حلولاً لمشاكل المجتمع الاقتصادية والاجتماعية. وفي الوقت الذي يعرض فيه حلولاً يترك الحرية كذلك للمسلمين في ان يختاروا الحلول التي تتفق مع المشكلة نفسها. فالاسلام يمكن أن تقول انه علماني. الدولة ليس من الضروري أن تشرف على الإسلام أو على تطبيق الإسلام. ولكن من الضروري أن تتحمل مسؤوليتها في حل المشاكل المجتمعية. فإذا وجدت في الإسلام الحلول التي تحل هذه المشاكل أخذت بها، وإذا كانت المشاكل من القضايا المستحدثة التي وجدت في التطور الانساني والاقتصادي والاجتماعي، فلها أن تختار الحلول العصرية على ألاّ تتناقض مع أصول الإسلام التي هي العدل واحترام كرامة الإنسان.

خناثة بنونـــة

خناثة بنونة، صوت نسائي صادق، ومتوتر، ومميّز، في القصة المغربية المعاصرة. فهي بنبرة أصيلة ومتمردة، تكشف، في أعمالها القصصية، الواقع السائد وتحرض عليه.

من أعمالها: «ليسقط الصمت» (مجموعة قصصية)، «النار والاختيار» (رواية ومجموعة قصص)، «الصورة والصوت» (مجموعة قصصية)، و«الغد والغضب».

● هل يمكن أن نعتبر ان هناك أدباً نسائياً في المغرب؟

– أعتبر هذا التصنيف «رجالياً». من أجل الابقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الابداع. في ما يتعلق بالمغرب، هناك بدايات ومواصلة لا بأس بها في الانتاج الأدبي ولو بشكل قليل في عالم المرأة؛ مع العلم أني أرفض مسبقاً هذا التصنيف على أساس أن الانتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه في ما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجالياً أم نسائياً.

● ألا تعتقدين ان وضع المرأة الراهن يبرر التسمية؟

إذا أخذنا وجهة النظر هذه يكون التصنيف مبرراً. لكن عند الجيل الجديد الذي يحمل أفكاراً متطورة ويقوّم الوضع ضمن متطورات واقعية وحديثة، يصبح إبقاؤها على هذه التصنيفات نوعاً من الظلم للمرأة وادانة لهم. كما تمثل تناقضاً بين القناعات النظرية والتطبيقات الواقعية. لكنني أعتبر ان كل هذه التصنيفات عابرة إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية. اعتبر انها حتماً ستبطل هذه التصنيفات بشكل سلمي أو غير سلمي. انما في انتظار ذلك أتصور ان المرأة في وطننا العربي تعيش اضطهادين، ومن ثم تعيش قضيتين وبالتالي مسؤوليتين وعليها أن تخوض ثورتين. وللأسف نجد ان هذا الواقع ليس واقع المرأة في المغرب فحسب وانما في بعض

الأقطار الأخرى سواء في الشرق أو في الغرب، وقد خاضت المرأة ثورات انسانية مهمة. حتى في الاتحاد السوفياتي، نجد ان المرأة لا تعيش في نفس المستوى الذي ضمنته الثورة للرجل. ونفس الشيء نجده في العالم الرأسمالي سواء في أميركا أو في أوروبا.

● **هل تصب كتاباتك في هذا النضال النسائي؟**

– منطلقي الابداعي لم يكن محملاً بهذه الاختبارات لقد كنت أنظر إلى القضايا الأبعد: الواقع الاجتماعي والسياسي أكثر مما كنت أنظر إلى وضعية المرأة.

لقد كانت مجموعة، «ليسقط الصمت» ثورة ضد وضعية الفتاة في مجتمع تقليدي يعتبر الأنثى «تحفة» في صالة للعرض، بالاضافة إلى طرح الارهاصات لعلاقتي بالقضية الفلسطينية وبالوضع السياسي في المغرب.

المجموعة الثانية «النار والاختيار»، قد كانت حريقاً مكتملاً في الداخل وفي الخارج. كانت الصوت المدمر ضد الهزيمة والرافض للواقع والمطالب بالتغيير على جميع المستويات. لقد كانت نزيف عمري المسحوق في نكسة الـ ٦٧. وكانت أيضاً تهديمي لكثير من البناءات القائمة ودعوة لرفض المتداول ولخلق الانسان الجديد ليحمل مسؤوليات يومه وغده. بالإضافة إلى انني طرحت فيها وسيلة للعمل من أجل البدء بالتغيير انطلاقاً من أي وسيلة أياً كانت أهميتها. وجاءت «الصورة والصوت» (مجموعة قصصية) حين كان الواقع النسائي في المغرب يصرخ ويدعو إلى تسمية الأشياء بأسمائها وهدم الاصنام وتعرية حقيقة بعض المثقفين في ازدواجيتهم.

● **تكلمت عن مراحل نتاجك القصصي المنشور من حيث ارتباطها بالمضامين، لكن ماذا عن الشكل؟**

– هذه قضية يحددها النقاد. انما عموماً، وبناء على الآراء العامة، فان انتاجي القصصي في هذه المجموعات ليس تقليدياً. واني أرى ان القصة، عكس ذلك؛ فهي شريحة انسانية تتفاعل سلباً وايجاباً بالحدث الذي يتطور ويغلي ليهز الواقع ويهز القارئ، ويصدمه حتى في قناعاته، سواء في منظوره للبناء المعهود لحدث ما أو لمضمون ذلك الحدث. وحاولت جاهدة اللعب بالبطل كي لا يكون سيد الساحة بل عمدت قصداً إلى إشراك المتلقي أي القارئ عله يسهم باضافة أو تطوير أو تغيير ان أمكن في الصيرورة العامة للنص في ظاهره أو في معناه. أما في الرواية، فأعتقد ان بناءها عندي لم يكن سائراً في اعقاب الرواية الكلاسيكية، انها تكسر كثيراً من التقليد في البنائي الروائي..

● **كيف تنظرين إلى التجربة القصصية المعاصرة في المغرب؟**

– هناك محاولة لتطوير الانتاج القصصي مما يبشر بصيرورة جادة لهذا النوع من الابداع. لكن ربما نظراً لظروف النشر المنعدمة تقريباً فان بعض الانتاجات التي من الممكن أن تحمل ارهاصات من التطور الجاد لم تظهر بعد.

وللأسف فلقد علق كثير من حملة الأقلام على اتحاد الكتاب أملاً في مساعدتهم على شق طريق النور نحو أعين القراء. غير ان الحصيلة هزيلة وربما منعدمة، رغم ان هذا المكسب يحمل طاقات شبه شابة. ما عدا قلة القلة. لكن على المبدعين أنفسهم أن يحملوا أثقال الطريق الشاقة وان يواصلوا كما يفعل البعض دون انتظار الخلاص من جماعة أو هيئة كما فعل جماعة الثقافة الجديدة. والمدينة... كجهود فردية...

● **والقصة المغربية بالنسبة للقصة العربية...**

– تاريخياً، لا زال عمر القصة المغربية يحبو. لكن عملياً فهو قد تعدّى مرحلة الفتوة إلى الشباب. فلو شرحنا التجربة المغربية زمنياً لوجدناها قد تجاوزت نفسها في مدّة قصيرة واستطاعت أن تلاحق بعض التجارب الناضجة سواء في الشرق العربي أو الغرب الأوروبي أو في غير ذلك من المناطق سواء في آسيا أو أميركا. ربما ان ذلك يرجع إلى موقع المغرب الجغرافي وإلى قربه من المنطلقات الثقافية التي أخذ منها المشرق قبل المغرب، حتى إذا استيقظ المغرب كانت يقظته إلى حد ما مندفعة لاستدراك ما فات. لكن، مع ذلك، تبقى عطاءات المشرق في القصة والرواية نموذجاً مطروحاً أمام الكاتب المغربي.

● **هل تقصدين ان النموذج المشرقي قد أثر في التجربة القصصية المغربية؟**

– نعم! نظراً لأن المشرق كان هو مرمى بصر المغرب في كل شيء، سياسياً وثقافياً. ثم من بعد أصبح يصب في نفس المنبع الذي كان المشرق يعب منه أي العطاء الانساني في مشرق الأرض ومغربها. لكن لا بد من مرحلة زمنية ضرورية للأخذ والهضم وللاستيعاب ومن ثم العطاء. وأظن ان هناك اصراراً على مواصلة الخط لتحقيق الأفضل.

● **من تعتبرين أن من بين كتاب المشرق في القصة قد أثّر أكثر من سواه في المغرب؟**

– حسب الأجيال، كل جيل قد تأثّر بمن يلائمه في منظوره العام للواقع. نحن تأثرنا بالمترجمات... وبالتجربة الأوروبية بشكل خاص... ثم بكل الكتّاب الروائيين والقصصيين العرب الذين تتابعت عطاءاتهم حتى الآن...

مبـــارك ربيـــع

من بين أهم القصّاصين والروائيين المغاربة الجدد. فهو إلى جدّته تزخر أعماله بنضج فني وبنضارة في الرؤيا وفي الأسلوب.

من أعماله: «سيدنا قدر» «دم ودماء» (مجموعتان قصصيتان) و«الطيبون» و«رفقة السلاح... والقمر» و«الريح الشتوية» (روايات).

● أي موقع تحتل في نظرك، القصة المغربية، بالنسبة إلى القصة العربية؟

– اسجل أولاً أن الفن القصصي يعتبر أحدث فن أدبي في المغرب. بمعنى انه، في المغرب، أحدث منه في المشرق. وان كانت القصة بصفة عامة، تعتبر حديثة أو محدثة في الأدب العربي المعاصر. وبخصوص القصة المكتوبة بالعربية في المغرب، نلاحظ طغيان القصة القصيرة، إذ لا تزال النماذج الروائية معدودة، والجيدة منها قليلة جداً. واذا اعتبرنا ما نشر حتى الآن من روايات، ربما كان حظي منها أكبر. مع العلم بأن نماذج أخرى عندي جاهزة للطبع أو تكاد. وبخصوص، موقع القصة المغربية بالنسبة إلى القصة العربية في المشرق ألاحظ ان هناك امتداداً للتجربة المشرقية من جهة ثم تأثراً واتصالاً بالقصة الغربية لدى الكتاب العالميين. فهناك نماذج في القصة القصيرة المغربية وفي الرواية يظهر فيها الاتصال وربما بعض التأثر بالقصة العربية المشرقية. لكن المؤكد ان النماذج الأخيرة والأحدث لدى الكتاب المغاربة الشباب تحمل مغامرة النزعة التجريبية ومحاولة التجديد. وأعتقد ان هذه الخصائص التجريبية والنزعة التجديدية تظهر الآن في الكتابات الشابة في المشرق في محاولات تعمل وقد نجحت إلى حد كبير في بعض النماذج إلى تجاوز ما يسمى أحياناً بمرحلة نجيب محفوظ. لذلك يبدو لي ان الجواب عن هذا السؤال يجب أن لا ينطلق من موقف التمييز الفاصل بين قصة مشرقية وقصة مغربية، بل على العكس من ذلك يجب أن ينظر إلى القصة العربية كقطاع واحد شاسع الأطراف تمثل القصة المغربية أحد مظاهره. وربما يكون من الجائز ان ننتظر تجديد القصة العربية وربما الشعر أيضاً من المغاربة، كما ردد ذلك بعض المثقفين العرب، على أن يكون معنى ذلك أن المثقفين المغاربة، بحكم ظروف موضوعية أقرب إلى التفتح وإلى التفاعل الصميمي مع الثقافة الغربية. هناك ملاحظة بخصوص

هذا الاتصال الذي انظر من زاويته إلى وحدة القصة المغربية والمشرقية. نلاحظ أن المثقفين المغاربة يكادون لا يجهلون شيئاً مما ينشر أو يجد في المشرق، بينما الأمر خلاف ذلك بالنسبة للمثقفين المشارقة. وهذا تقصير يتحمّل مسؤوليته الطرفان، وربما كنت أميل إلى تحميل اخواننا المشارقة أكبر المسؤولية.

● **هل تظن هذه المسؤولية يتحملها المثقفون المشارقة أم مجمل ظروف ومؤشرات راهنة تحول دون الاتصال المنشود؟**

– طبعاً هناك ظروف موضوعية تاريخية وراهنة تحول دون هذا الاتصال. بل تؤدي إلى أن يكون هذا الاتصال في أغلبه من طرف واحد. يتجلى في سعي المغاربة وانجذابهم بالضرورة إلى استيعاب الأدب العربي بالمشرق والتعامل معه. لأنه مصيرهم. ومع ذلك لا يمكن تخفيف المسؤولية عن المثقفين المشارقة وعن المؤسسات، أخص بالذكر دور النشر والتوزيع والهيئات الثقافية من جمعيات واتحادات. إذ كيف يعقل أن ننشد وحدة عربية سياسية أو اقتصادية دون أن نعنى بالاتصال الثقافي، في الأساس. وتصبح الذاكرة أكثر حدة إذا اعتبرنا ان المثقفين المشارقة كثيراً ما يتعرفون على الثقافة المغربية ويهتمون باصحابها عن طريق غير مباشر. أي عندما ترد عليهم عن طريق لغة أجنبية فيسارعون إلى الاهتمام بها عن طريق الترجمة والتحليل والتعليق مما يبدو وكأنه تأكيد لاستلابهم، مع العلم، بان أمثال هؤلاء المثقفين الذين يفرضون أسماءهم باللغات الأجنبية لهم قيمتهم الحقيقية ويستحقون بالفعل هذا الاهتمام. لكن الظاهرة هذه تمثل انحرافاً في تواصل المثقفين العرب.

● **من في رأيك، من بين القصاصين المشرقيين عندهم حضور مميز في المغرب؟**

– كما قلت سابقاً، المثقفون المغاربة يتابعون كل ما يجد في المشرق. ولذلك فهذا الحضور مرتبط فقط بوصول المنشورات أو الاطلاع عليها على الأصح: واسجل هنا حضور جمال الغيطاني وعبد الرحمن منيف وحنا مينا وهاني الراهب وغيرهم...

● **تطرح، مسألة الواقعية في القصة سواء على طريق محفوظ أو من ينحو منحاه أو من خلال واقعية أخرى، أنت أين منها؟**

– مبدئياً وبغض النظر عن مشكلة التصنيفات يمكن القول بأن لكل من الكتّاب الواقعيين واقعيته. ولذلك لا يكفي هذا الاسم أو الشعار لتصنيف الكاتب الواقعي. لأن تطور الكاتب نفسه أثناء ممارسته للكتابة يخرج به أحياناً عن واقعيته إلى واقعية أخرى. وعلى كل، فالأديب، بخاصة الروائي الناجح والمبدع لا يمكن أن يدعي ولا أن يصدق حين يدّعي انه يكتب واقعية

مباشرة. لأن عملية الابداع ذاتها، بالاضافة إلى التقنيات التي يضطر الكاتب إلى استعمالها تخرج به بالضرورة عن الواقعية المباشرة. ولكن من حيث الشكل يستطيع المبدع أن يصطنع شكلاً واقعياً مباشراً، يستعمل فيه اسلوب الوثائق أو السرد أو غير ذلك. على ان ما هو مطروح حالياً هو الميل إلى الواقعية السياسية ان صح هذا التعبير، وهذا راجع فيما أظن إلى المخاض الذي يعيشه العالم العربي وضمنه الأدباء المبدعون، بحيث تصبح الهموم السياسية، مشاغلهم الأولى ومشاكل التحرر بكافة مستوياته. أهم مما يشحذهم ويستفزهم في نفس الوقت. وبالنسبة لي شخصياً أصنف نفسي مبدئياً، كما يصنفني الغير، ضمن الكتّاب الواقعيين؛ وهي عندي واقعية ذات اشكاليات سياسية واجتماعية ولكني أهتم بالشكل سواء في القصة القصيرة أو الرواية. وأعتبر حسب تجربتي ان الاشكال الأساسي الذي يعترض المبدع هو الشكل الفني الذي يصب فيه تجربته والذي يتكامل مع المضمون إذ المهم، لا ان تقول الشيء كما هو ولكن في الشكل الفني الذي يحتفظ بعلاقتك بالقارئ، ويخرج بك وبه من الرتابة ومن الملل ليجعله يتابع مطالعته بتوتر مثلما كتبت بتوتر. وهذا ما يجعل كتابتي فيما أظن يتمايز كل نموذج فيها عن الآخر من حيث الشكل. مثلاً القصص القصيرة تختلف أشكالها، إذا قارنا، بين «حيثيات» و«مذكرات بحار قديم» و«محمد، أنشودة البحر» بحيث يبدو فيها التفاعل مع الشكل معاناة حقيقية لا تقل عن معاناة المضمون والموضوع. كذلك، هناك تمايز كبير في الشكل الفني بين الروايات الثلاث التي نشرتها حتى الآن، وأظن ان هذا التمايز فيما سيظهر قريباً من رواياتي، هناك ما يضم إلى اشكالية الشكل واعتبره هاماً وهو اللغة. فاللغة عندي، وان كانت أداة للتوصيل، إلا انها تحظى بعناية خاصة متضافرة مع الشكل ومتكاملة معه. ترقى أحياناً إلى مستوى الشعر وتتبسّط أحياناً لكي تصبح لغة يومية تقريرية بحيث اعتبر أن العمل الفني المتكامل لا يمكن أن يقل فيه عنصر عن عنصر، بل ان كماله الحقيقي هو في اكتمال هذه العناصر ووظيفتها في الكل الذي تشكّله.

● تكلمت على تعدُّد أشكال التعبير بين قصة وقصة وبين رواية ورواية، هل هذا ما تسميه بالتجريبية؟

— التجريبية ذاتها تفرض عدة تحديدات، هناك تجريبية مغامرة أو يمكن القول تجريبية راديكالية، يبدو كأنها تتجاهل كل ما سبقها أو تفترض انها تتجاهله، وتنطلق من لا شيء للبحث عن كل شيء. وما هو أكثر من ذلك انها تتجاهل علاقتها بالقارئ، وربما تهمل هذه العلاقة. أي بالتالي لا تهتم بأن يستوعب القارئ أو لا يستوعب، يفهم أو لا يفهم. هذه تجريبية، أظن، أن عندنا في المغرب نماذج منها. وربما اعتبرت كتابة أحمد المديني واحدة منها.

وأظن أن عز الدين المدني في تونس في كتاباته القصصية الأولى، قبل أن يتبلور اتجاهه المسرحي، كانت تصب في نفس الاتجاه. هذه تجريبية أراني بعيداً عنها، إذا كانت لي تجريبية

فهي تتجلى في البحث عن اشكال وأساليب وألوان في التعبير لا تتجاهل أبداً الواقع، ولا تتجاهل أبداً العلاقة بالقارئ ولا تتجاهل تاريخ الفن. اني أنطلق من ان الكتابة قيد ومسؤولية، وهذا القيد وهذه المسؤولية هما ما يمثل الحرية الحقيقية، للمبدع التي تبعد به عن ان يكون عمله مجانياً، وهنا لا أتنكر لطرافة التجريبية والراديكالية، بل انني قد أجد فيها بعض المتعة. لكنني، كمبدع، وبمستوى ثقافي معين، أمثل امتيازاً في وطني المغربي والعربي. فهل، كل المثقفين الذين نريد أن نبلغهم رسالتنا هم بهذا المستوى وبهذا الاهتمام بالموضوع. أعتقد ان المسؤولية الحقيقية تجعلنا نفكر بمردود الكتابة، رغم جفاء هذا التعبير الاقتصادي ورغم انه لا يمكن أن يمثل القيمة الحقيقية للأدب، لذلك أعتقد ان التجريبية يجب ألا تصل إلى الحد الذي يفقد الكاتب علاقته بالقارئ، أو يضع مسؤوليته موضع الغموض اني هنا أكاد أكون تلميذاً مخلصاً للعبارة التي تقول «الوضوح شقيق الموهبة» ولكن بالطبع ليس كل وضوح كذلك.

● **قلت ان الفنان لا يجب أن يتجاهل العلاقة بالقارئ واستنتجت وجوب ارتباط هذا الفنان، بالوضوح دون الغموض فهل، أنت، في كتابتك، تعي مسبقاً هذا التوجه. أي هل يمكن أن تقول سأكتب بشكل واضح هنا وهناك بشكل غامض أو هنا بشكل نثري أو هناك بشكل شعري؟**

— طبعاً ان كلامي السابق الذي أدى إلى صياغة هذا السؤال المعقول من طرفك يجعلني أتأكد مما أشعر به وأنا أحاول أن أحدد رؤيتي الابداعية من انني وأنا اعبر عنها كأنني أسير في حقل ملغوم. بمعنى ان كل عبارة تطرح اشكالاً وتطرح تساؤلات لمن نكتب، لمن نتوجه؟ هل نكتب عن انفعال أم عن تعقل وتدبر؟ هل المبدع فنان أم عالم سيكولوجي اجتماعي؟ أي غموض يرضي؟ أي وضوح؟ اني على وعي بكل هذه الاشكاليات. ما أريد أن أؤكده حسب تجربتي ورؤيتي ان المبدع ليس بهلواناً ولا شارداً وانما هو تجسيد لوعي الثقافة ولمسؤوليتها.

كل ما هناك انه يتفاعل مع الواقع ومعطيات العلوم والبيئة التي يعيش فيها والمستقبل الذي يرنو إليه، ويمتح من تجربته الذاتية ليحاول من كل ذلك أن ينسج نسيجاً فنياً متميزاً ومعبراً عن عصره وعن طموحات مجتمعه بنفس الوقت. من هنا تتضح حدود التجريبية والغموض الذي أرى ان الفن يحتمله دون أن يكون مجانياً.

● **هناك أولاً تجريبية غير مجانية، في نظري، وثانياً، الغموض نسبي، ثالثاً ليس هناك جمهور واحد، كيف تنظر، أنت من خلال، تجربتك إلى هذه الاشكاليات؟**

— مبدئياً أوافق على وجود هذه الاشكاليات على أساس ان لا تؤدي إلى ضياع حدود الفن أي ألا تؤدي إلى ان كل شيء هو فن وان كل هلوسة أو هذيان هما فن. بالتالي فان

التجريبية توضع لكي تفهم فهمها الصحيح في اطارها الحضاري وفي النسق التاريخي الذي نشأت فيه. يمكن بالذات هنا أن نتكلم على تجريبية جويس أو كافكا أو غربيه. ويمكن أن نتحدث أيضاً عن الغموض عند هؤلاء، ولكن لا يجب أن ننسى الاطار الحضاري والتراث الفني والأدبي الذي تأثر به هؤلاء؛ عن شعور أو لا عن شعور. من ناحية ثانية يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الفترة التاريخية التي يعيشها الانسان العربي والتراث الذي يتأثر به، والمطامح التي يرنو إلى تحقيقها لكي نفهم متى يستطيع الكاتب العربي؛ في مرحلتنا الحالية أن يتحمل مسؤوليته ويمارس فعاليته الابداعية في نفس الوقت. اني هنا أرى الوضوح الخصب والابداع المسؤول والبحث الجدي له وحده القدرة على استيفاء خصائص المرحلة وارضاء ميول ورغبات ونزوات المبدع. ومن هنا أميز بين التجديد كبحث والتجديد كنزعة. فالأول له كل خصائص الفن، وأعتقد ان له خصائص البقاء لأنه يملك القدرة على التفاعل وعلى التأثير، بينما الثاني ربما كان يمثل عقيدة، وقد يكون أسهل لأنه يتجاهل إلى حد كبير بين الفن المسؤول والمجانية. اما قضية الجمهور فيمكن أن ننطلق بمسلمة تقول ان المثقفين في العالم العربي أو العالم الثالث يمثلون الطبقة البورجوازية الصاعدة أو المتوسطة. ويبدو لي ان المبدع يتجه مبدئياً إلى كل الطبقات. ولكنه عملياً وفي مجتمعاتنا يتجه إلى طبقة المثقفين. أي البورجوازية المتوسطة؛ ان صح التعبير، فهو يعمل على الاتصال بالمستويات الثقافية التي تبدأ من متوسط الدراسة الثانوية إلى مستويات الجامعة وإلى المتنورين من الذين يجعلون الثقافة والمطالعة هوايتهم. عملياً، هذا هو الجمهور الذي نتوجه إليه وهو يختلف بوضوح عن الجمهور الذي يتجه إليه المغني أو الممثل المشرقي أحياناً؛ ومن ثم، فجمهور الكاتب المبدع هو جمهور متميز وهو الذي يمتلك عملياً القدرة على التوعية والتنوير. هذه حقيقة في نظري لا يجوز ان يتجاهلها الكاتب المبدع، وفي حدود هذه الاعتبارات تدخل رؤيتي لمسؤولية الكاتب. سواء في علاقته بالقارئ أو في تصوراته للتجريبية والتجديد.

محمد زفزاف

محمد زفزاف، من خلال قصصه ورواياته، يعبر عن الاتجاه الأكثر طليعية والأكثر جرأة في التجربة القصصية المغربية. وهو، الى ما يعمد إليه من تجريبية وتجاوز مستمرين، يطمح إلى ارتباط أكثر صميمية بامتداد القصة العربية والمغربية.

من أعماله: «حوار في ليل متأخر» (مجموعة قصصية) (١٩٧٥)، «المرأة والوردة» (رواية)، (١٩٧٢)، «الأرصفة والجدران» (رواية) (١٩٧٤)، «بيوت واطئة» (مجموعة قصصية) (١٩٧٧)، «قبور في الماء» (رواية) (١٩٧٨)، «الأقوى» (مجموعة قصصية) (١٩٧٩).

● **ان هناك شبه انقطاع بين المشرق العربي والمغرب العربي، إلى أي مدى ينعكس ذلك على النتاجات الفنية في المغرب وفي المشرق؟**

– بالفعل هناك شبه قطيعة مفتعلة بين الأدب المغربي المعاصر وبين نظيره في المشرق العربي. هذه القطيعة المفتعلة قد تتجلى في تجاهل بعض اخواننا المشارقة لكتاباتنا هنا في المغرب العربي. وخصوصاً التي تكتب منها باللغة العربية. وأخشى أن أقول ان هناك عقدة لدى القارئ العربي في المشرق تجاه ما نكتب هنا بالعربية الفصحى. ان اخواننا في المشرق ينظرون بانبهار إلى ما نكتبه بالفرنسية.

لقد خلقت هذه المشكلة شبه انفصام في أدبنا المعاصر. ان المغاربة أخذوا ينظرون في الآونة الأخيرة إلى المغرب نظرة انفرادية عوض ان تكون نظرتنا كأدباء عرب موحدة، تجاه الثقافة الانسانية بصفة عامة.

لهذا السبب نجد كثيراً من محاولات التجريب لدى ادبائنا الشباب. ان أملنا أن يهتم النقاد المشارقة بأدب المغاربة بدل أن ينصب اهتمامهم على السوريين واللبنانيين والعراقيين والمصريين فقط. فالعالم العربي لا تمثله هذه الدول الأربع وحدها، ولكن هناك أدباء يستحقون العناية سواء في الخليج أو السودان أو حتى اريتريا أو موريتانيا.

● **أقصد بسؤالي ان النتاج المغربي، ابتعد إلى حد كبير، بفعل هذا الانفصام المفتعل عن التفاعل بالأدب المشرقي واتجه خصوصاً في الأعمال الحديثة نحو التفاعل بالغرب...**

– ان الأدباء المغاربة على اطلاع كافٍ بما ينشر في المشرق. واذا كان هناك نوع من التفاعل، فهو تفاعل معرفي فقط وليس تفاعلاً على مستوى الابداع. صحيح ان هناك استثناءات في المشرق العربي وهي أسماء تظل مغمورة مع الأسف،هناك مثل غالب هلصة والروائي السوري عبد النبي حجازي والعراقي محمد خضير. إلا ان الصحافة المشرقية أو بالأحرى النقد الصحافي لا يعيرهم اهتماماً. اننا نطلع على مثل هذه الأسماء ونقدرها، لكن النقاد في المشرق العربي لا يسلطون الأضواء إلا على بعض الأسماء التي تنتمي لشلل معينة مهما كانت تفاهة ما ينتجون. وهذا لا يمنع من ان هناك بعض الكتاب الشباب المغاربة الذين لا يقرأون سوى لغة واحدة، كونهم يحاولون تقليد ما ينشر هناك أو هنا. أقصد في المشرق أو في المغرب. وهؤلاء الذين يقرأون بلغة واحدة ألا وهي العربية يعتبرون قلة قليلة.

● **لكن هناك أكثرية في المغرب تقرأ أيضاً لغة واحدة وهي الفرنسية، مما يجعلهم يكتبون بها... ما رأيك في قيمة هذه الكتابات من حيث مردودها على الواقع العربي؟**

– ان أغلب الاصدقاء الذين أعرفهم والذين يكتبون بالفرنسية في المغرب الأقصى يتقنون لغتهم العربية ويستطيعون أن يكتبوا باللغتين. لكن عدم اهتمام دور النشر العربية بابداعاتهم، وقد كتبت أصلاً باللغة العربية جعلتهم يصرون على الكتابة بالفرنسية. لأنهم يجدون تسهيلات كثيرة من طرف دور النشر الفرنسية. هناك مجموعة من الأسماء تكتب بالفرنسية وبالعربية معاً. مثل عبد الله العروي مثلاً عبد اللطيف اللعبي ومحمد البريني.. ومحمد براده.

● **لكن رغم كل هذا، نجد ان في المغرب كما في تونس والجزائر وسواها. كتابات بالفرنسية، ما مردود هذه الكتابات بصرف النظر عن ظروفها؟**

– مع الأسف، ان لهذه الابداعات مردوداً فعالاً على مستوى قراء المغرب العربي فقط، لأن الذين يهتمون بالقراءة وليس المتعلمين، في امكانهم، خصوصاً بعد حصول هذه الدول على استقلالها ان يقرأوا باللغتين معاً نظراً لانتشار حركة التعريب. ان عهد الجيل السابق قد مضى، أقصد جيل مولود معمري ومولود فرعون وأدريس الشريبي وأحمد الضفريوي وألبير ميمي وغيرهم... لأن هؤلاء كانوا نتاج ثقافة الاستعمار.

● **أي من خلال اداة التعبير أي اللغة أم شيء آخر كالمضامين...؟**

– الكتابة باللغة الفرنسية تعطي امكانية أكثر للاتصال بالقارئ العربي الذي يجيد

الفرنسية. ان ما يمكن أن نعبر عنه بلغة أجنبية لا يمكن للعقل العربي أن يتقبله اذا كتبناه في اللغة العربية. فهناك مجموعة من التقاليد المتحجرة، وهناك أيضاً مجموعة من المفاهيم الجامدة التي لا تزال تسيطر على عقلية الانسان العربي. واني أتساءل كيف لا نستطيع أن نعبر باللغة العربية عن أشياء لم يستطع الله نفسه أن يخجل من خلقها. اننا نجد في القرآن الكريم آيات تتحدث عن بعض الأشياء الجنسية.

وأستطيع أن أعطيك مثالاً بروايتي «المرأة والوردة» التي صدرت أول الأمر عن «الدار المتحدة للنشر»، لكن مدير الدار لم يسبق ان قرأ النسخة الاصلية، ولكن عندما «قرئت» له «وفسرت» بالطريقة التي قرئت بها، تنكر لها فأعاد يوسف الخال نشرها من جديد ضمن منشورات دار «غاليري واحد». لماذا؟ لأن هذا الكتاب قد يتحدث عن أشياء جنسية و«فظيعة». هذا مثال على نوع العقلية التي تسود دور النشر العربية.

● **لكن من خلال ماذا ارتبطت مرحلة «الجيل السابق» بالاستعمار؟**

– ان الجيل السابق الذي كتب بالفرنسية لم يتلقّ في أغلبه تعليماً جامعياً كـ «كاتب ياسين» و«مولود معمري»... ولكنهم كانوا عصاميين استطاعوا أن يقرأوا اللغة الفرنسية وان يعبروا بها في مرحلة كان فيها كتاب كبار في المشرق العربي يلهبون العزائم ويبثون روح الوطنية في الأمة العربية (ساطع الحصري، الرصافي، الزهاوي الخ..) إلا ان هذا الجيل لم يكن على إطلاع على هذا الأدب، ومع الأسف، حتى أدب المقاومة الفرنسية لم يؤثر فيه إلا بشكل ضئيل، وحتى صرخة مالك حداد: «اللغة الفرنسية هي منفاي» لم تكن تبدو لي سوى صرخة مفتعلة، تحاول استدرار العطف بشكل مجاني.

● **ولكن يقال انه حتى الجيل الجديد، ينظر إلى المشاكل الثقافية والاجتماعية والسياسية العربية من منظور ثقافة الاستعمار أي من منظور أوروبي...**

– ان مثل هذا الاتهام بالنسبة إلى الجيل الجديد هو اتهام مطروح فعلاً لكن من طرف بعض الذين ليس لهم إلمام بكتابات الجيل الجديد. ان ابداعاتهم في الغالب، هي ابداعات نضالية ضد الامبريالية والرجعية المسيطرتين. ولعلّ كتابات مصطفى النيسابوري والطاهر بن جلون وعبد اللطيف اللعبي وعبد الكبير الخطيبي ومحمد البريمي ومحمد الوقيرة هي خير شاهد على ان ما يكتب بالفرنسية لا ينظر إلى واقعنا من منظور استعماري أو مستلب جهة الغرب. ان مشاكلنا تفرض نفسها لكي نعبر عنها حالياً وفي ظروف مرحلتنا الانتقالية هذه لأية لغة وحتى ولو كانت لغة الشيطان.

● وهذا الجيل الجديد، سواء عبر بالفرنسية أو بالعربية، نجد ان كثيراً من روح الثقافة الأوروبية تدفع بناه وتراكيبه وحتى مضامينه، في مختلف الاتجاهات.

– الثقافات تتفاعل في ما بينها، فمن الطبيعي جداً عندما أكتب ان يكون هناك تأثير تركيبي لغوي لما أقرأ على ما أكتب.

● الجيل الجديد الذي تتكلم عليه، بماذا، في رأيك، يتميز عما سبقه في المغرب؟

– ان الجيل الجديد يكاد ينفصل نهائياً عن الاتجاهات الأدبية السابقة. الجيل القديم كان يهتم أكثر بمسائل التراث. أما الجيل اللاحق فقد فتح عينيه على عوالم أخرى واستطاع ان يبدع فيها، سواء على مستوى الشعر أو القصة القصيرة أو الرواية. اننا نجد هناك حركات تجريبية كثيرة، لكن، بهدف التجريب وحده، ولكن بهدف محاولة توظيف للرقي بالابداع الأدبي المغربي إلى مصاف الآداب التي استطاعت ان تعبر عن هموم شعبها.

● على سيرة التراث، كيف تحدد، بصفتك من الجيل الجديد، علاقتك بهذا التراث؟

– انني أقرأ التراث العربي، لكي أستفيد منه، لا لكي أنسخه أو أقلده، أو إذا شئت «أقردنه». ليس التراث كله مرفوضاً بل فيه ما يمكن ان يفيدنا في مسيرتنا الحضارية نحو الاسمى، كما ان كل ما يكتب في الحاضر ليس بالضرورة ملبياً لتطلعات الانسان، إذ تجد هناك نوعاً من الغربلة لما نقرأ. فالقراءة نفسها فن يجب أن نتعلم كيف نتقنه.

● كأن نظرتك إلى التراث نظرة انتقائية...

– بالفعل!

● أنت تكتب، بشكل عام، القصة القصيرة والرواية؛ هل، يبدو هذا الانفصال المفتعل، في علاقة نتاجك القصصي بنتاج المشرق العربي القصصي؟

– ان أي قصاص أو روائي يجب أن يكون متميزاً عن غيره. والا فلا داعي لأن يكتب.

وهذا التميز يمكنه أن يتجلى في طريقة معالجة موضوع ما. أو حادثة واقعية أو متخيلة. ان موضوعاً واحداً أو «مادة كتابة» إذا ما طرحناها للتناول من طرف مجموعة كتاب، فاننا نحصل في نهاية الأمر على عدة «مواد للكتابة» وليس مادة واحدة، فالموضوع واحد ولكن طريقة التناول تختلف، ومن هذا المنطلق يمكن أن أحدد ما أكتب بين ما يكتبه الآخرون.

● بالنسبة إلى القصاصين العرب، من أثر فيك أكثر من غيره؟

– لقد قرأت مجموعة من القصاصين العرب ووجدت ان هناك قصاصين يـرقـون إلى

المستوى العالمي. ولا داعي هنا لذكر الأسماء. وعندما أقرأهم أشعر انه لا فرق بينهم، من ناحية القيمة الأدبية، وبين بعض الكتاب العالميين الكبار. ان القصة والرواية العربيتين، رغم، الكثير من المحاذير تحاول ما أمكن وبطريقة جادة رصد ما يموج به العالم العربي من مشاكل وهموم.

● **والقصة والرواية في المغرب؟**

– ان الحديث يطول عن الرواية والقصة في المغرب؛ وللمزيد للتعرف على ذلك يجب الاطلاع على بعض الاطروحات التي قدمت في هذا الميدان مثل «الفن القصصي في المغرب» لأحمد اليابوري، و«فن القصة القصيرة في المغرب» لأحمد المديني. وبعض الدراسات الموجودة في كتب مثل «المصطلح المشترك» لادريس الناقوري، و«الأدب في المغرب الأقصى» للدكتور سيد حامد النساج.

● **ورأيك أنت؟**

– ان القصة المغربية قد بدأت تتضح معالمها خصوصاً بعد الستينات، فقد ظهرت مجموعة من القصاصين ذات اتجاهات مختلفة، لكنها استطاعت ان تثري الحركة الأدبية في المغرب، ونذكر من هذه الأسماء محمد شكري وأحمد المديني ومبارك ربيع ومحمد براده وابراهيم بوعلو ومصطفى المسناوي.. الخ...

ادريس الخـــوري

● ادريس الخوري، من القصاصين المغاربة الشباب الذين اعطوا جديداً وما زالوا يعدون، من ابرز اعماله القصصية: «حزن في الرأس وفي القلب» (مجموعة قصصية ١٩٧٨) ورواية طويلة يستعد أدريس لطبعها.

حول اعماله القصصية وحول واقع القصة المغربية وعلاقتها بالقصة العربية دار هذا الحوار الذي استهليناه بالسؤال التالي:

● يبدو أن هناك، في المغرب، فورة قصصية على حساب بعض الفنون الاخرى كالمسرح وسواه، هل هذا صحيح؟

— فعلا، هناك فورة قصصية في المغرب، وهذه الفورة ليست مقصودة بحد ذاتها، انما هي نتيجة عوامل خارجية وداخلية. داخلية لأنه يبدو أن القصة المغربية الحديثة هي إضافة جديدة للقصة المغربية التقليدية، أي القصة البلاغية التي تعتمد على السرد «والتنميق اللغوي». وايضاً هي بحث عن كل النواقص الابداعية الجمالية التي سادت بداية القصة المغربية التقليدية. لماذا هي فورة؟ لأنها لا تريد أن تكون هناك قطيعة بينها وبين القصة العربية. لكنها تحاول أن تبحث لنفسها عن اطار خاص ينقلها إلى مجال آخر ارحب واوسع. خارجية: القصة المغربية بشكل عام ليست نسيج وحدها، انما هي جزء من تفاعلات ثقافية عربية. لا اريد أن اضرب امثلة في ما يخص التأثير المشرقي على الادب المغربي، ولكن يكفي أن القراء المغاربة، خصوصاً المثقفين المتتبعين للنهضة الثقافية العربية وحركة النشر بشكل خاص، يعرفون جيداً هذه التفاعلات والتأثيرات في ناحية الوفرة، صحيح أن هناك وفرة، ولكن علينا الا ننخدع تجاهها. وهناك قصة مغربية قائمة بذاتها لكن علينا الا نهتم بالكم، بل بالكيف، وفي اطار الكيف هناك قصة مغربية حقيقية تحاول بكل تواضع، أن تضيف إلى مجال القصة العربية اضافات متواضعة. في هذه

الحالة ليس هناك سباق بين الفنون الابداعية ، بما فيها المسرح والشعر ، فالمسرح له مجاله الخاص والكتابة الابداعية لها مجالها الخاص. بمعنى آخر أن السوق الثقافية هي التي تحدد مسار هذه الابداعات كلها ، وهي التي تعطي انطباعاً عاماً بزيادة هذا اللون على حساب اللون الآخر.

● **وهل تظن أن القصة المغربية اكتسبت هوية وحضوراً مميزاً لها؟.**

– اعتقد اننا لا نريد أن نتحدى أو ندعي لانفسنا اننا قد اثبتنا حضوراً نهائياً ، لكنني شخصياً ، اعتقد أن القصة المغربية الحديثة بدأت ، بشكل واضح ، تثبت حضورها على الساحة الثقافية مغربياً وعربياً ، دون الاشارة إلى الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية. فالقصة المغربية ليست استثناء ، لكنها ، تندرج ، في اطار القصة العربية ككل. ومن السذاجة ان نقول ، نحن ، في المغرب ، اننا عرب. لكننا نكتب ضمن خصوصيتنا وهمومنا اليومية الذاتية والموضوعية. هذا هو الفارق. هناك قصة عراقية ومصرية ولبنانية وتونسية وسورية ، لكنها تبقى ، على العموم ، قصة عربية ، من حيث اللغة والتوجه. لذلك نحن لسنا استثناء لكننا نحمل هويتنا الوطنية. لقد بدأ الشرق العربي يلتفت الينا. هذا جميل ، لكنه ، لا زال يضعنا في خانة ثانية. ربما يعود هذا إلى التقاليد الثقافية التاريخية التي طبعت الشرق العربي. لكننا نحاول أن نؤكد هويتنا المغربية بلغة عربية.

● **كيف كان لقاؤكم بالقصة المشرقية؟.**

– عن طريق القراءات المتعددة ، على صعيد مجلة «الآداب» بالخصوص ، التي لعبت دوراً مهماً في بلورة الادب العربي المشرقي. بالاضافة إلى المطبوعات العديدة التي كانت تصلنا من الشرق ، مثلا دار الآداب ، دار العلم للملايين ، دار اليقظة العربية ، دار النهار ، دار صادر ، دار المعارف بمصر ، ونحن كجيل جديد شربنا من ينابيع هذه المصادر الشرقية ، التي كانت تخاطب فينا احساساً معيناً. ولا اعتقد أن احداً من الكتاب المغاربة الذين درسوا في الشرق أو الغرب كان بمنأى عن هذه الينابيع. ان الحدود الجغرافية ، مجرد وهم ، أما القناعات المبدئية فهي موجودة. نحن ندعي اننا نقرأ كل ما يصدر في المشرق العربي من صحف ومجلات ومطبوعات. ان المغرب جد مفتوح لكل التيارات الثقافية المتواجدة سواء في الشرق أو الغرب ، (بمعنى اوروبا) لذلك يبدو من الطبيعي أن المغرب ، في اطار ثقافي ، يقرأ كل شيء حتى المطبوعات التافهة.

● **هل يمكن أن نستشف من كلامك أن القصة في المغرب هي امتداد للقصة في المشرق؟.**

– بغض النظر عن التأثيرات الاولية والتي تبدو لي جد طبيعية ، فالقصة المغربية كما قلت

ليست استثناء، انها امتداد وتجاوز (بكل تواضع): امتداد بحكم الرابطة اللغوية (التاريخية والحضارية..)، وتجاوز بحكم انها تستقي مادتها من الواقع المغربي اليومي. القصة المغربية الحالية، لا تريد أن تكون رومانسية وساذجة، بالشكل الذي توجد عليه القصة العربية الحديثة، باستثناء بعض الاسماء المهمة في القصة العربية.

● مثل من؟.

— زكريا تامر، هاني الراهب، جماعة ادباء الشباب في مصر «جماعة ٦٨»، ومن بعدهم، جبرا ابراهيم جبرا، غسان كنفاني، محمد خضير. لكنها تحاول أن تكون قريبة من الهموم الذاتية والموضوعية للانسان المغربي بحكم العوامل السياسية والاجتماعية التي طرأت ولا تزال على المغرب. من هنا، فالقصة المغربية حديثاً، هي قصة مواجهة تحريضية. هذا لا يعني اننا نريد أن نحدث قطيعة مع العالم العربي. بالعكس، فنحن شئنا ام ابينا، جزء منه، لكننا، ندرك خصوصيتنا في اطار الاشكالية السياسية والاجتماعية المتواجدة. القصة المغربية، مشروع جد متواضع، لكنه يحاول أن يبلغ صوته رغم الحصار نحو العالم وبالضبط نحو العالم العربي.

● تتكلم على الاشكالية السياسية، كيف تحدد هذه الاشكالية في علاقتها بالقصة كفن؟.

— نحن لا نتحدث عن الاشكالية السياسية بشكل مباشر. لكننا نتحدث عنها في اطار انعكاساتها على الوضع الاجتماعي بشكل عام. هذا يقودنا إلى مفهوم الالتزام. فالاشكالية السياسية في أي بلد هي صورة من صور الوضع السياسي القائم بشكل أو بأخر، في بلد معين. ويبدو أن انعكاساته اكثر ضغطاً على المثقف منه على المواطن العادي. بالنسبة إلى المواطن العادي: يبدو أن الاشياء الممارسة عليه، انما يأخذها في اطار المسلمات البديهية، بحكم وسائل الاعلام على تعدد مستوياتها، لكن بالنسبة للمثقف، يبدو الأمر بشكل آخر. فالمثقف يرى الاشكالية السياسية كحصيلة موضوعية للممارسات الفوقية. لكنه ازاء ذلك يمتلك حرية في مواجهتها نقديا. الشيء الذي لا يتوافر عند المواطن العادي (الا اذا كان حزبياً)، من هنا، فالاشكالية السياسية عند القاص، هي، حصيلة تجربة تاريخية، ماضيا وحاضرا. وأثناء الابداع يصعب على القاص أن يعكس كل الاشكالية السياسية المتواجدة. لكنه، يستطيع أن يبلور انعكاساتها، بشكل فن، ذكي، حتى لا يسقط في المباشرة. والقاص في أي مكان كان، يستطيع أن يبلور همومه النفسية، وهموم الآخرين، ضمن الاشكالية السياسية العامة. ليس هناك تحديد لهذه التسمية لكن يجب أن نقول أن الانعكاس الفوقي، للممارسة السياسية، لأي نظام كان، لا بد أن يواجه

فكرا نقديا مضاداً. طبعاً، أنا اتحدث في اطار ثقافي محض دون الدخول في ما يسمى، بلغة السياسة التي اجهلها.

● ... وبانتاجك القصصي بشكل خاص؟.

– شخصياً اكتب القصة منذ اواسط الستينات الى الآن. ولدي الآن مجموعتان قصصيتان ورواية مخطوطة. كيف اكتب وعمَّ اعبر؟ اكتب لأنني في حاجة إلى الكتابة، فالكتابة هي منفاي الاخير. انما تعبير عن هواجس جد ذاتية لكنها تندرج في اطار الهموم اليومية للانسان المغربي. يقال عني انني مثل غيري انتمي إلى الطبقة البورجوازية الصغيرة. هذا لا انكره. لكن من منا لا ينتمي الى البورجوازية الصغيرة. بالنسبة الي اكتب لأنني اريد أن اعكس طبقتي، وهي طبقة بروليتارية. وبحكم علاقاتي الشخصية وعالم كتاباتي، فان هذا يجعل النقاد يتهمونني بالبورجوازية الصغيرة دون أن يعرفوا سر التصاقي بالواقع المغربي. شخصياً، احاول أن اتجاوز مفهوم الواقع الذي تتحدث عنه الواقعية الاشتراكية. انني اهتم، قبل كل شيء، بالكتابة. الكتابة بشكل فني للغة، كحوار، كصور، كبلاغة في الصور. وهذا مالم ينتبه اليه النقد الذي تناولني. معظم شخصياتي ينقسم إلى قسمين: ذاتي وموضوعي: في الذاتي هي انعكاس لي شخصياً، دون الهروب من الاعتراف، والموضوعية هي ايضاً انعكاس لطبقتي. لذلك فالقصة عندي مزيج بين الأنا والآخر. «ليس بالمفهوم السارتري» ولكن بمفهوم واقعي. في مجموعة «حزن في الرأس وفي القلب» (وقد نشرت بهذا الاسم في مجلة شعر) محاولة لابراز خصوصية كتابية: اللغة، الحوار، المشهد، العالم ككل. وفي «ظلال» بحث عن لغة قصصية جد متميزة. انني لا اكتفي بالسرد، انني اكتب وامامي عالم قائم بذاته. لا يهم اذا كان يهمني أنا أو الآخرين، شخصياً اتهم بأنني حيادي، لكن الفن الروائي هو مشروع حيادي. سيقال بأن هناك ادبا داخلا في المعركة. لكن اية معركة نعني؟ معركة الشخص ام معركة الآخر، ام معركة المجموع؟ في كل هذه الحالات اكتب عن الكل واقتنص كل الحالات الشاذة المتواجدة في المجتمع المغربي، كذلك فانا اكتب بكل حذر وبمسؤولية عن طموحات مشتركة ان لم تهمني الآن، فستهمني في ما بعد.

● لكن كيف تجمع بين هذه «الحيادية» وبين الهموم السياسية التي تكلمت عليها؟.

– شخصياً، لست كاتباً سياسياً. انني احاول أن اكتب عن همومي اليومية. الذاتية أو الموضوعية. بالنسبة إلى الحياد لا اعتقد انني حيادي بالشكل الذي اوصف به. انني داخل وخارج. داخل في المعمعة اليومية التي تعصف بحياة الانسان المغربي البسيط موضوعياً، خارج عنه بشكل فني، فالكتابة عن الطبقة العاملة، من السهولة بمكان، بحيث يستطيع أي شخص أن يكتب عن فرد من الطبقة العاملة. لكن، بالنسبة الى الكتابة، هناك فرق: هل انني مع

أو ضد؟ فالكتابة من الخارج بالنسبة لي هي بشكل فني اريد به أن اكون موضوعياً ومتحالفاً مع المعني بالامر. ومن الداخل هناك تحالف شبه مطلق باعتبار التحول الاجتماعي الذي يمكن أن يطرأ. فانا الآن بين نقيضين: نقيض الاخلاص للتقنية الفنية، ونقيض الاخلاص للموضوعية المباشرة. من هنا احاول أن اتجاوز هذه المقولات الجاهزة التي تريد أن تخضع الفن القصصي لحالات شعارية. أنا ضد الشعار، ضد الهتاف. ضد الدوغماتية. ضد أي وصاية،وهمية كانت ام حقيقية على الكتابة الناضجة التي تحاول ان تبتكر لنفسها شعوراً مغايراً لما درجت عليه الكتابات العربية السابقة والحالية. شخصياً لست مغروراً لكني احاول الكتابة كأي كاتب من اية منطقة في العالم العربي.

الحيادية هي شكل خارجي عن كل ما هو قائم. والهموم السياسية هي انعكاس لما يجري في ذهن الكاتب شاعراً كان ام قصاصا أم روائيا أو ناقداً من هنا فانا أعتبر نفسي كاتباً عادياً.

أحمــــد المــــديــني

– أحمد المديني من بين القصاصين المغاربة الشباب «المشاكسين»، اذا صح التعبير. وهو بهذا المعنى يحاول الخروج على الانماط الروائية السائدة في المغرب في سبيل تأسيس لغة قصصية، تتجاوز المألوف والمعهود، ان من حيث تركيبها الدرامي أو من حيث لغتها «المتفجرة».

من ضمن هذه المحاولة كتب «العنف في الدماغ» (مجموعة قصصية ١٩٧٠)، و«زمن بين الولادة والحلم» (رواية). صدرت في ١٩٧٦. و «شعر الانشاء والتدمير» (مجموعة قصصية صدرت في ١٩٧٨). كما انه اعد اطروحة الدكتوراه حول «فن القصة القصيرة في المغرب: نشأتها، تطورها واتجاهاتها».

● **القصة المغربية، بعدما مرت بمراحل اتسمت بالاتجاه الكلاسيكي، برزت عند جيل الشباب اتجاهات معاكسة تحاول تجاوز بنية القصة الكلاسيكية... كيف ترى هذه المحاولات بشكل عام، وكيف تمارسها في نتاجك؟**

– يمكن القول وبالتحديد أن بداية الستينات هي التي عرفت الولادة الشرعية للفن القصصي في المغرب بصورة عامة، وذلك نظراً لتضافر جملة من الظروف ببعديها الذاتي والموضوعي، دفعت بهذا الجنين الفني ليخرج وهو يحمل رغبة حارة لاستقطاب الهموم أو بعض الهموم الفردية والجماعية، والالتزام بواقع الفئات المقهورة والجماعات المهشمة. ان قاصا مثل محمد ابراهيم بو علو اتجه منذ البداية، حين اتخذ القصة القصيرة اداة كتابية، نحو هذه الفئات، وكرس مقدرته الفنية ووعيه الاجتماعي لتسجيل ما تعيشه والتأكيد على معالم البؤس والحرمان والاضطهاد الذي كان يكبلها.

وكل قصص مجموعته المعنونة بـ «السقف» تحمل هذه الدلالات والمعاناة. الشيء نفسه نجده، وان بتفاوت فني انضج، وقدرة اكثر تبلورا على مستوى الصياغة وتشكيل الرؤية القصصية

عند قصاصين طبعوا بنتاجهم مرحلة باكملها. واعني بهم محمد بيدي ومحمد براده، واليهما يضاف مبارك ربيع. هنا بالذات، وعلى صعيد الطرح الفكري، والمنظور الاجتماعي والقالب الفني تطرح القضية الكبرى التي تدعى الواقعية. والحق أن كل تاريخ الفن القصصي في المغرب، قصة قصيرة كان أم رواية، واحسب أن هذا ينسحب على كل التراث القصصي بدون استثناء،يتصل رأسا بمفهوم الواقعية. فاذا كانت القصة القصيرة عندنا مثلا قد جعلت في بدء رشدها من الموضوع الاجتماعي المباشر منطلقها، فانها وهي تنشد التطور وتسعى إلى ترميم تفككها، اتجهت نحو صياغة الرؤية الواقعية، بيد أن هذه الرؤيا في ما يخيل الي كانت رداء مستعارا أكثر منها خلقا وتأصلا. لا شك أن المرحلة التاريخية كانت تملي بشكل حتمي التوجه والإنشداد الى مناخ الواقعية، منهجا ورؤيا، ولكن ممارسة القصاصين لهذه الاداة ونوعية اصطناعهم للعالم الذي يولد عنها جاء منسوخا أو مشبعا بكثير من الظلال الوافدة. واعني بذلك أن القصص عندنا واقعة في كماشة الاخذ المباشر من نظيرتها في المشرق العربي، وربَّ قائل أن النسخ والاستيحاء كانا مسلكا منطقيا وبدهيا بحكم التفوق الفني والسبق الزمني. ولكني أرى أن كتابنا كان بوسعهم أن ينطلقوا أكثر لو توافرت لديهم القناعة بان الكتابة القصصية، إلى جانب انها رصد لبيئة اجتماعية ونماذج بشرية ومعايشة لهموم الافراد والجماعات،هي إلى ذلك ابداع. ابداع بالمعنى الذي يستوجب ويستلزم الاضافة ولا يقف عند حدود الالتقاط الخارجي والانتقاء لهذا النموذج أو ذاك، ولكن بالصورة التي تضمن شروط الفن وتعطيه كينونته المتميزة. ان شرط الكيان المستقل ذي الظلال والابعاد المتميزة يعد في زعمي امرا تسقط بغيابه كل كتابة في ركام التكرار والنسخ البليد.

● ما هي ملامح هذه الظلال والابعاد التي تكلمت عليها؟

– لا اريد حتى الآن ان تكون اجابتي محصورة في حدود تصوري الشخصي للطرح الآنف الذكر. وأرى من الافضل قصر الاجابة على سؤالك ان نسترسل في رصد تطور القصة عندنا. لأن هذا الاسترسال يسوقنا بالحتم إلى الوقوف على نواح من هذه الظلال وتلك الايحاءات. سيقال وربما قيل هذا غير مرة أن الخروج عن الواقعية هو رغبة في الخروج عما يسمى بالالتزام المباشر بالقضية الجماهيرية وبالدور الذي ينبغي أن يكون رياديا ومحفزا للأدب في أدب متخلف ومستغل (بفتح الغين). ولكني ازعم أن نوع العلاقة التي يباشرها الفرد في المجتمع وطبيعة تعامله ورؤيته للجماعات وللمحيط الذي يتململ وسطه، واكثر من أي شيء آخر التداخل العجيب للزمن والتاريخ والحضارة والانسحاق المدمر والمتواصل للفرد. كل هذا وسواه يلغي في اعتقادي مقولة الواقعية كرسالة تستهدف «الخير العاجل والنفع العميم للبشر». لست من دعاة اعلاء الكلمة والسمو بها وفق الشروط الحياتية المادية للناس، ولكن هذه الكلمة تسقط كابداع اذا تحولت إلى منشور هتافي أو استنسخت بطريقة سمجة شعارات الاحزاب وادبياتها. ان واحدا من الظلال

المنشودة هي تقديم رؤية مغايرة تندمج فيها المعاناة الذاتية بالمعايشة الاجتماعية في صيغة أو تشكيل ابداعي يعطي لكل عناصر العملية الفنية حضورها الاكيد.

الاتجاه المضاد للواقعية المباشرة أو كما تسميها الواقعية المنسوخة تتعدد سبل التوجه اليها فمن توجه لغوي الى توجه في الموقف عند كافكا، إلى توجه في البنية كما نجد عند جويس وإلى توجه شعري كما نجد عند زكريا تامر والطيب صالح... الخ...

● **انت كيف تجسد واقعيتك المضادة في عملك القصصي؟.**

– حين بدأت الكتابة، وبالذات الخروج إلى الآخرين تبين لي انه من العبث تماما أن اقدم كتابة مكرورة تحاكي ما كتبه الآخرون، كما كان ايماني راسخا منذ البدء بان علي، ان أنا اردت أن اكون في مستوى الطموح الفني الذي أنشده، أن امارس عملية الابداع بوجهها الصحيح. والحق أن المسألة لم تكن اختيارا اراديا أو نزوعا مقصودا لذاته بقدر ما كانت توجها مفروضا علي بطبيعة تكويني النفسي والفكري وبنوع العلاقة التي كانت تربطني بما حولي. وهكذا جاء ما كتبته منذ البداية شيئا متفجرا أو ما يشبه الانفجار اذا ما قيس بالكتابة الخطية والسكونية التي وجد إلى جانبها. وفي البدء تمت وبنوع من التدرج عملية أو محاولة تفكيك القالب القصصي بالصورة المتواترة والموروثة. فقد رفضت سلفا أن احصر هذا الذي يمور في داخلي ضمن زنزانة محكمة الاقفال ورفضت هامش الحرية الذي يمكن لاي كاتب أن يتحرك وسطه لينفصل مؤقتا عن قيود القالب. جاءت الكتابة هكذا شعرا نثرا تدافعا من الكلمات، رؤية مدمرة لها ولما حولها. غير ان من الخطأ الاعتقاد أو التسرع في القول بان هذا النمو لا يخلق فنا. أي الفن بوصفه نظاما كما يعرف ذلك ارنست فيشر. لا استطيع الادعاء باني اردت أن اخلق نظامي الخاص ولكن احس انه بمقدوري القول، وبعد تجربة مجموعتين قصصيتين ورواية شاذة انني نسجت بعضا مما يمكن أن يكون اتجاها. ومن المؤكد أنه لم يكن نزوة شخصية. فهناك تجارب أخرى لزملاء في المغرب، واخص بالذكر محمد عز الدين التازي، الذي، وان اختلفت معه في كيفية، التفاعل مع الادوات الكتابية وكيفية تأسيس العالم القصصي، الا أن الرؤية في اعتقادي تبقى لدينا معا مجددة وناشزة بالقياس إلى كثير من الكتابات القصصية في المغرب. أن السؤال الذي يتكرر باستمرار حول ما اكتب لماذا اللغة؟ وللأسف أن طرح السؤال ما زال يتم بطريقة مغلوطة. كيف أن جل الذين كتبوا عن مشروعي سجنوا فهمهم وقراءتهم في ما يصفونه بالفيض اللغوي والثراء اللفظي وما لم يكفوا عن اعلانه من أن القصة والشخصيات والبناء القصصي يتبخر ويهتز على الاصداء الهادرة لكتابة لا تكف عن الانسياق وراء تصيد المفردات والعبارات والانساق اللغوية المتداخلة. في حين أن هذا لا يعد إلا جانبا واحدا من المعضلة. أي من فهم كل طرف لمفهوم

اللغة ووظيفتها. واحسب أن الرؤية القصصية والرؤية الذاتية للمجتمع وللعالم ونوع المكابدات، هو الذي يوجه اللغة إلى هذا النحو أو ذاك وهو الذي يعطيها هذه الخصوصية أو تلك. لم يكلف واحد نفسه عناء النفوذ وراء الكلمات التي لا شك انها تسلب الاهتمام ليحاول جمع ما قد يراه شتاتا، ولكن ماذا يمكن ان يطلب من نقد صدئ تحت برودة الاستعمال والتداول لمصطلحات ومناهج ومفاهيم مستمدة اصلا من نصوص سابقة، بعبارة أخرى ان النقد السديد الذي يتعامل مع الكتابة الجديدة ينبغي أن يضع في اعتباره فرادة النص واولويته على كل حكم مسبق.

● **هناك من قال أن القصة المغربية أو الادب المغربي بشكل خاص ما زال في طور المراهقة..**

– كان من الممكن أن اتجاوز وأن اعفي نفسي من الاجابة عن السؤال معتذراً لو لم يكن صاحب هذا الرأي قد القاه وهو يروم المعنى الفدحي للكلمة أو لمرحلة العمر هذه. ولا بأس عليه اذا فعل ذلك. فالمسألة في جوهرها ذات علاقة بصراع الاجيال، وبالصراع الايديولوجي والاجتماعي العارم الذي بدأ المغرب يعيشه بشكل حي ومتوتر منذ الستينات إلى يومنا هذا. ان صاحب أو اصحاب هذا الرأي يريدون نزع كل خصوصية عن انتاج الجيل الجديد وخص انفسهم بالريادة بعد النشوء والارتقاء،وهذا طبيعي ما دام البساط قد سحب منهم، وما دامت كتابة الجيل الجديد قد اصبحت واقعا بالرغم من كل جحود، واقعا هو الوحيد الذي يملك حق الزعم بانه يعبر عن هموم الطبقات المقهورة في المغرب، ويصوغ الرؤية المستقبلية لهذه الطبقات، بها ومعها. وليس غريبا أن توصف كتابتنا بانها مراهقة لانها، بدءا،سعت إلى الانفصال والانعتاق من قيود تكريس الاستغلال، والايهام والتضليل ولانها قدمت نفسها كفعالية واداة للتغيير. وعلاوة على ذلك طلقت أو كادت،القوالب والانماط والمفاهيم والقيم الكتابية والفكرية لليمين المتخلف ان انتاج اصحاب هذا الرأي هو الذي ينبغي أن يوصم في الحقيقة بالمراهقة المتخلفة لانه لا يستطيع في القصة والرواية والشعر والنقد ان يتزحزح خطوة ليتعلق بسن الرشد. وسن الرشد عندنا هو الرؤية الطبقية والمادية الواضحة للمجتمع ولقضايا الناس. ولان هذه الكتابات تحاول يائسة التشبث بذيول ماض مهترىء وربط الحاضر والمستقبل بها. ومن ثم فانه شيء طبيعي أن يصدر القدح من لدنها باتجاه الجيل الجديد الذي ما هو الا الافراز الطبيعي والشرعي لمجتمع موار وآخذ في تغيير شروط حياته بكيفية جذرية. واذا كان المغرب يشهد على الصعيد السياسي صراعا محتدما بين الاختيارات الشعبية واللاشعبية فانه على الصعيد النظري والابداعي يعرف نفس المواجهة وذات الصراع. ويمكن بهذا الصدد أن اسوق مثالا حيا. قد اثير في الصحف نقاش ساخن تحول، للاسف، من طرف البعض إلى سباب وتجريح شخصي. دار هذا النقاش حول ما سمي «بأزمة المصطلح النقدي» أي ان اليمين من جهته اعتبر الممارسة النقدية لبعض النقاد

الشباب الذين يلحون على تحكيم المنهج الاجتماعي والاحتكام إلى الحقائق والخلفيات الايديولوجية، اعتبر هذا النهج «عدوانا غاشما» على الادب كما يتصوره بالطبع. والمسألة بالنسبة الينا نحن أن المصطلح النقدي الذي نعالج به الابداع، اذا صح أن ما يكتسبه كتاب اليمين ومستكتبوهم ابداعا، ان هذا المصطلح ينبغي أن يضع في اعتباره المعطيات المادية والتطلعات الطبقية لهذه الفئة أو تلك ويربط الاشياء بجذورها، فضلا عن الخصائص الجمالية لكل كتابة. أن المسألة في جوهرها لم تكن ذات صلة بازمة المصطلح النقدي ولكن بازمة منظري ثقافة آيلة للانهيار.

● **هل تقصد إن هذا المصطلح النقدي غير موجود الا عند ذوي الطروحات الطبقية أو المادية، علما بان مثل هذا المصطلح على اختلافه طبعا موجود عند منظري الفئات المحافظة سواء في العالم العربي أو الغربي؟.**

– لا ينبغي ان يفهم بتاتا مما ذكرت اننا نعاني، ككتاب مناهضين للاستغلال ولمكرسي التبعية تصورا في رؤيتنا النقدية أو عجزا عن صياغة وجهة نظر محددة أو التماس قيم نقدية في التعامل مع النص الابداعي. بل لعل رفضنا للطرح المثالي لكتاب اليمين خطوة في هذا الاتجاه. ان النقد الجديد والعلمي في المغرب هو في طريق التأسيس، ومن المجازفة القول، باننا نمتلك نظرية متكاملة الوجوه والابعاد، اننا في طريق صياغة هذه النظرية لأننا أيضاً في طريق صياغة جذرية لانفسنا ومجتمعنا. لاننا بتنا غير مستعدين للنزال باسلحة صدئة.

● **تكلمت عن الطرح المثالي لكتاب اليمين، الا تظن أن مثل هذا الطرح المثالي. موجود أيضاً عند بعض اليسار في المغرب؟.**

– لا يخلو سؤالك من بعض الصواب. لاننا نجد بعض الكتابات النقدية عندنا تريد أن تكون سيفا مسلطا على رقاب الكتاب وتضع انتاجهم فوق سرير «بروكست» وتلغي احيانا كل قيمة ذاتية ولكن رغم هذا التعسف والقصور فان هناك ارداة حقيقية ومجهودا فعليا اثبتت الفعالية النقدية القائمة في الصحف والمجلات التقدمية في المغرب انه لا يريد الوقوع في فخ التصور المثالي، سيما وان هذا النقد لم يعلن بتاتا احكاما نهائية وكما قلت في البداية ما يزال في طريق التأسيس.

محمد عز الدين التازي

محمد عز الدين التازي من القصاصين المغاربة الشباب الذين يكتسبون، يوماً فيوماً، حضوراً أكبر، ويعملون على تعميق تجربتهم القصصية وبلورتها. من اعماله: «اوصال الشجرة المقطوعة» (قصص) ١٩٧٥، «النداء بالاسماء» (قصص)، الشطر الآخر (قصص)، «وابراج المدينة» (رواية)...

● **بعد القصة الكلاسيكية هل تظن ان الجيل القصصي الجديد في العالم العربي قد اعطى جديداً، بالنسبة للقصة الكلاسيكية؟.**

– التحولات التي عرفتها القصة القصيرة في الوطن العربي منذ مرحلة التقليد يمكن ان تفسر بتحول العقلية العربية اساساً وتعاملها مع الغرب تعاملاً ثقافياً جديداً يتجاوز التقليد إلى الشك والمعاناة والبحث عن لحظة وجود حقيقي لمظاهر وانماط الحياة العربية من خلال النص القصصي. ولعل الاضافات التي حققها جيل التجاوز تكمن في اعادة تفكيك وبناء القوانين. التي كانت تشكل بنية النص القصصي، فهذا التفكيك اصبح يتعامل بذكاء مع استخدام المخيلة التي لم تعد وظيفتها نقل مظاهر الواقع اليومي، بل اصبحت مخيلة الكاتب تقوم بدور تفجيري ينطلق اولاً من المعطيات الواقعية ليعيد تشكيلها في فضاء قصصي تلعب فيه اللغة دوراً اساسياً. فاللغة لم تعد سكونية كما هي الحال عند جيل الرواد كمحمود بدوي وأمين يوسف غراب واستثني يحيى حقي لأنه كان سابقاً لجيله. واصبحت القصة القصيرة عند الكتاب الجدد، سواء في مصر، او سوريا أو لبنان أو تونس والمغرب بحثاً عن الهوية. ولم يعد تعامل الكاتب مع الاحداث والشخصيات تعاملاً حيادياً اعتباطياً بل اصبح ينطلق من رؤية نفسية وفكرية وايديولوجية. ومعالم الاضافة، بالنسبة إلى الكتاب المتجاوزين للتقليدية والكلاسيكية، لم تتوقف عند حدود البحث الشكلي وانما اصبحت تعكس صراع الرؤى والمواقف، وتعبر عن إرهاصات المستقبل. فلم يعد

المضمون القصصي مضموماً سكونياً يرتبط بالقضايا الانسانية في اطارها التعليمي وانما اصبح هذا المضمون ملتصقاً بالواقع العربي وصراعاته محلياً أو قومياً.

● **لكن يقال أن هناك ازمة قصة قصيرة في العالم العربي...**

– هناك ازمة شكلية ترتبط بالبحث عن الشكل القصصي. فما زال الجيل الجديد يعاني من مرحلة البحث، بالمعنى الاولي للكلمة، أي دون امتلاك لادوات ووسائل هذا البحث. هو تأسيساً على ذلك،يقابلنا ركام هائل في المجموعات القصصية ومن الاف القصص التي نشرتها الصحف والمجلات خلال الستينات والسبعينات هذا الكم الهائل يؤشر إلى وجود ازمة افتقاد ادوات البحث الشكلي التي هي ادوات التفاعل الحقيقي مع القضية التي يعطي الكاتب لنفسه صلاحية التعبير عنها، فما زالت كثير من القصص مطبوعة بطابع المرحلة الكلاسيكية دون تمثل علمي حقيقي لادوات القصة الواقعية كما عرفتها روسيا أو فرنسا أو اميركا.

وما زال كثير من القصاصين العرب يهربون من الواقعي إلى التجريدي فتصبح القصة تركيباً ضبابياً مشحوناً بالهلوسات اللغوية، والشطحات الخيالية المريضة التي تعبر عن تعامل برجوازي مع الفن القصصي يسقطه في الخواء الفكري ويفقده القدرة على تبني الموقف واختيار لحظة الصراع الحقيقي ويؤدي إلى الغاء دور القارئ وتفاعلاته الضرورية والاساسية مع النص. بين هذين الاتجاهين تقف القصة القصيرة العربية موقف الحيرة والبحث. وهذا لا يعني وجود كتاب استطاعوا أن يشرفوا الوجه العربي باعمال توافر فيها عمق الرؤية وإيجابية دور الخيال الفني وتوتر اللغة الذي لا ينفصل عن مكونات النص القصصي. ان وجود هذه الازمة، ونحن هنا، لا نحتاج إلى التبرير، انما يشير إلى ازمة الادب العربي بصورة عامة، وهي ازمة لم يعد كافياً لحلها استلهام التاريخ العربي أو السقوط في احضان التراث الانساني في الشرق او في الغرب، لأننا مجابهون بالحاضر والمستقبل ومعنيون بقضايانا الاساسية كطرف حقيقي بين الرجعية العربية، وبين طموحنا في تحقيق الكيان العربي المستقبلي، ليس على مستوى الادب فقط ولكن أيضاً على مستوى الخريطة السياسية للوطن العربي. فازمة القصة القصيرة والادب العربي هي أزمة فكرية ولا يمكن فصلها عن صراعات وارهاصات الجانب الفكري والحياتي بصورة عامة عند الانسان العربي.

● **بالنسبة إلى القصة، هناك من يقول، ومنهم، عبد الكريم غلاب، انها ما زالت في طور المراهقة، كيف تنظر اليها!.**

– يجب الا ننسى في البداية أن عبد الكريم غلاب صاحب هذا الحكم غير النقدي المسؤول هو كاتب قصة قصيرة.

وهو واحد من الذين ساهموا في كتابتها مساهمة توقفت عند حدود الكم ولم تحمل أي طموح أو معاناة للخروج بها من الازمة التي لا أرى أنها تعبر عن نوع من المراهقة بقدر ما تعبر عن مرحلة دقيقة وصعبة هي مرحلة البحث عن اشكال فنية تستوعب المضامين الثورية التي يتبنى التعبير عنها كثير من القصاصين الشباب في المغرب. ولعل هذا الحكم النقدي من طرف كاتب كعبد الكريم غلاب يشير إلى ازمة نقدية يعاني منها الادب المغربي بصفة عامة وأنا هنا لا اريد أن احصر ازمة النقد فيما يكتبه نقاد مغاربة ولكن أيضاً في التصورات والافكار النقدية التي يحملها كثير من الكتاب انفسهم. فالكاتب مدعو اساساً إلى تحديد كثير من المواقف على المستوى الفكري والسياسي أو الفني والابداعي وبذلك فهو مفكر يحمل تصورات وهموماً ويقابل بتصوراته تصورات أخرى معاكسة أو مضادة وبذلك فهو يصارع بفكره ونصوصه المكتوبة. أما القصة القصيرة في المغرب فقد استطاعت أن تحقق مرحلة الانطلاق، يشير إلى ذلك الكم الهائل من المجموعات والقصص المنشورة. وعدد الكتاب الذي يتكاثر عاماً بعد آخر ومستويات النصوص المتعددة التي تستعمل كثيراً من الادوات تكاد تعبر عن اتجاهات تحمل التقابل والتضاد، وترهص بالهموم اليومية الواقعية لأوضاع القهر والاستغلال، وبذلك فالمراهقة مصطلح غير نقدي في مجال القصة القصيرة. واذا كان ما يقصده عبد الكريم غلاب هو توتر بعض النصوص توتراً فنياً يعكس ذوات كتابها أو سقوط بعض الكتابات في التجريد اللغوي وبعضها الآخر في التسطيح وافتقاد عمق الرؤية فنياً وفكرياً فان هذه المظاهر ليست مراهقة وانما هي مخاض في مرحلة البداية على طريق القصة المغربية التي لا تنفصل عن مخاضات هذا الفن في الوطن العربي. ولعل عبد الكريم غلاب يحتاج إلى كثير من الوقفات في «منجزاته» القصصية وهو مدعو إلى أن يعبر بوضوح وبواسطة المصطلح النقدي عن تجربة وتجارب الذين تجاوزوه في مجال القصة القصيرة.

● **لكن عبد الكريم غلاب قال ان المرحلة التي يمر بها العالم العربي تحتم على الكاتب أن يقدم تنازلات على صعيد الشكل الفني ليكون لادبه تأثير أكبر في الجمهور الواسع، ما رأيك؟.**

– هذه الرؤيا التي ترتبط بفعالية النص القصصي واعتباره منطلقاً لتفجير القضايا الاساسية وفتح الحوار المباشر مع قطاعات المثقفين الواسعة هي رؤيا صحيحة ما دامت تنطلق من دور الادب في تغيير الهياكل الفكرية والثقافية، وعندما يقتنع الكاتب بضرورة البحث والتجريب على المستوى الشكلي فان التنازلات تصبح صعبة وعسيرة لتنطلق اولاً من مصطلح الكتابة التجريبية فهي كتابة تفجر الادوات والوسائل الفنية وتعمد إلى خلق رموزها الجديدة داخل بنيان النص. ومن وجهة نظر ايديولوجية تعتبر هذه الكتابة برجوازية تخاطب جمهوراً صغيراً يجد ذاته في تركيباتها ومستويات التخيل وزاوية الرؤية التي ينطلق منها الكاتب. وبذلك فهذه الكتابة تنفصل عن القطاعات الواسعة من المتعلمين وتحقق القطيعة الفكرية معهم وان كانت تلتقي بهم على

مستوى الهموم والتحاليل السياسية والايديولوجية التي هي المنطلق المشكل لموقف الكاتب كمواطن وككاتب لنص ابداعي.

● **ما علاقة ما تقول بالتجاوز؟.**

— اننا عندما نتحدث عن التجاوز فنحن نقدم تصوراً اولياً عن المكونات الاساسية للنص في بعدها الذي ينبغي أن تكون عليه. وبذلك فنحن نفضح برجوازيتنا ونغالط في وضع قضية النص الأدبي، وعلاقتها بالجهود في إطارها الصحيح. فهناك اختيار واحد يتبناه الكاتب من خلال تصوراته النظرية والفكرية ومن خلال النصوص التي يكتبها. والكتابة الجماهيرية لا يمكن أن نجد مجالها الا في مجتمع تتوافر فيه القنوات الرابطة بين الكاتب وبين الجمهور، من مؤسسات ثقافية وجمعيات للشباب ومقررات دراسية وندوات ولقاءات بشكل يومي خاضع لمخطط ثقافي لا يتعارض مع الاختيارات السياسية للدولة. وهذا غير متوافرة في المغرب، ان لم اقل في معظم البلاد العربية ما دامت مصلحتها ليست مع الجماهير ومن ثم فان غربة النصوص الابداعية التي تحمل موقفاً ورؤيا تظل في بحث داخلي وخارجي عما اسميته بقنوات الاتصال. ولعل الكتابة الجماهيرية لم تكتب في الوطن العربي وان كانت هي المحطة التي يجب ان تنتهي اليها هذه الكتابة وذلك بالتجاوزات الضرورية التي يمكن أن يكون اساسها التجريد اللغوي والهلوسات والتصورات الذاتية واستخدام المخيلة استخداماً تركيبياً. فما زالت الواقعية اطاراً اساسياً وقادراً على استيعاب الهموم العربية. وهذا لا يعني الوقوع في التسطيح والمباشرة الابتـذالية لأن الواقعية تستطيع أن تحتضن كثيراً من الاشراق والانفعال بمظاهر الحياة اليومية فيها وصراعات المواطن مع مستغليه وسارقي حريته. وهذا البحث لا ينفصل عن البحث الحقيقي لكتابة عربية جديدة ولا اريد أن اسميه تجاوزاً.

● **هذا التجاوز يرتبط بالحداثة. لكن الحداثة، بمفهومها الأساسي، هي تطور دائم أو الحاضر الملغى باستمرار. ومن هذا المنطلق يقال ان الايديولوجيا من خلال بعض جوانب مفاهيمها الثابتة تغلق هذا الحاضر وبالتالي تغلق المستقبل على نوع من الحتمية مما يتناقض مع مفهومي التجاوز والحداثة... ما رأيك؟.**

— صحيح أن الحداثة هي تجاوز مستمر في اطار البحث الادبي والفني على العموم. ونحن عندما ننقل مصطلحاً ادبياً إلى حقل الايديولوجيا ينبغي أن نكون حذرين في المدلولات الجديدة التي يمكن أن يعبر عنها هذا المصطلح. فالغاء الحاضر في مجال النص الادبي هو تشييد علاقات وقوانين جديدة من أجل تجاوز بناء شكلي قديم. أما في مجال الايديولوجيا فان الغاء الحاضر لا يمكن أن تتبناه الا ايديولوجية محافظة لا تؤسس تحليلاتها على اسس مادية جدلية ولا تربط

الحاضر بالمستقبل ولا تجعل من الانسان محوراً اساسياً ، والحداثة كاتجاه ظهر في الغرب في اطار اقتصادي وسياسي معين لا يمكن أن نغفل انها كاتجاه لا يرتبط اساساً بالواقع الجماهيري وانما يتوجه من النخبة الى النخبة : فالتحليل الايديولوجي للحداثة في المجال السياسي والاقتصادي يأخذ منحى آخر هو الارتباط بتطور الفكر البشري وارتباطه بالتكنولوجيا .

● **والمادية الجدلية التي تكلمت عليها اليست افرازاً غربياً أيضاً ؟ .**

– اننا كشعب عربي فاقد لكل شيء تحت مؤثرات عصور الانحطاط قد وجدنا انفسنا في مرحلة يقظة الفكر العربي أمام اختيارات ، والغرب ليس بالنسبة لنا هو كل شيء ولكن امام السبق التاريخي لمكتسبات الفكر الغربي لا نستطيع سوى أن نختار من جوانب هذا الفكر ما يعبر عن طموحاتنا المستقبلية ويسير بنا نحو التقدم والخلاص من ظروف الاستغلال الاقتصادي . الفكر العربي لا يمكن أن يسير في طريق الانغلاق والتقوقع ومن ثم فهناك مكتسبات فكرية لا بد من التفاعل بها ما دامت تخدم مستقبلنا وتؤكد اختياراتنا .

● **من يحدد هذه الاختيارات ؟ .**

– اولاً يأتي التحديد في شروط الواقع الاجتماعي والسياسي وثانياً من الارهاص الفكري الذي يحمله المفكر .

وكل خلاف حول وسائل وادوات التحليل هو تناقض ايديولوجي لا يمكن أن يسير الا في طريق رجعي أو تقدمي وهنا تأتي المسألة الحادة والحاسمة وهي الاختيار .

مصطفى المسناوي

مصطفى المسناوي. من القصاصين المغاربة الذين اعطوا ويعدون أكثر بالعطاء، فهو، من منطلقات ايديولوجية وفكرية، يحاول بناء عالمه القصصي ورؤياه الفنية.

● **القصة المغربية اليوم، أين هي؟.**

– السؤال عن الأين سؤال عن الموقع. والموقع يحدد، عادة، بالنسبة لإحداثيين هما الزمان والمكان. وبذلك فربما كان مدى السؤال هو: ما موقع القصة المغربية اليوم بالنسبة للقصة المغربية بالأمس؟ وما موقعها بالنسبة للواقع المجتمعي–التاريخي المغربي؟ ومثلما هو واضح فإن الإحداثي الأول يتضمن–من خلال هذا الطرح–مفهوماً ضمنياً، هو مفهوم «التطور»، كما أن الإحداثي الثاني يتضمن مفهوماً ضمنياً آخر هو «التفاعل» أو «التأثير والتأثر المتبادلين».

ولطول الإجابة التي يمكن صياغتها وضيق المجال، أكتفي بالنقطة الأولى، فأسجل ان القصة المغربية، مع ما يسمى بتجربة السبعينات، قد حققت تطوراً ملموساً بالنسبة لمجمل الكتابة القصصية المغربية السابقة عليها، وإن كان، ذلك، ليس بالتطور الذي يمكن معه القول إن قطيعة تامة قد حدثت بين مرحلتين.

لقد كانت أهم اتجاهات القصة المغربية قبل السبعينات هي «الاتجاه الشعبوي»، الذي سقط، وبشكل مضاعف، في كل الفقرات التي وقعت وتقع فيها الاتجاهات الشعبوية، فتتحدث عن «الشعب» من خارج، مثلما يفعل الاتنوغرافيون–أو تسقط عليه أحاسيس ومشاعر وافكار لا تمت اليه بأدنى صلة؛ ثم ما يمكن تسميته ب «الاتجاه المثقفي»، الذي هربت شعبة منه إلى الحلم الرومانسي واللغة الشعرية البورجوازي الصغير، فراراً من واقع بدا احتماله فوق طاقتها، في حين حاولت شعبة ثانية النفاذ إلى الواقع والتعبير عنه، إلا أن ذلك الواقع لم يكن كلياً، بل كان، للأسف، واقع دائرة ضيقة، أو فئة إجتماعية ضيقة، هي فئة «مثقفي البورجوازية الصغرى» انفسهم، الذين لا يعانون من ضراوة الواقع بقدر ما يعانون من «أزمة قيم» أو من «كرامة مداسة بالأقدام»، والذين لا يكاد عالمهم يخرج عن المقاهي والحانات والعاهرات

ومحطات القطر. (يعتبر بعض النقاد المغاربة أن هذا الاتجاه يعبر عن طبقة إجتماعية كاملة هي «البورجوازية الصغرى»؛ في حين أن تتبعاً دقيقاً للقيم التي عبر عنها هذا الاتجاه قد يكشف بوضوح عن فئويته لا عن طبقيته: هل هذه القيم مثلاً هي نفسها قيم التاجر أو الفلاح الصغير أو -حتى- قيم الموظف في القطاع الخاص؟).

والتطور الذي شهدناه مع تجربة السبعينات هو السعي إلى التعبير عن واقع كل الشعب، لا واقع فئة محدودة، وإلى التعبير عن مطامح وآلام هذا الشعب كما هي بالفعل، لا كما يتصورها «مثقف» بينه وبينها واجهات المقاهي ونضد الحانات، ثم إلى التعبير عنها بلغة تستمد مفرداتها وتراكيبها من حركة الواقع لا من صفحات الكتب والدواوين الشعرية. بذلك وضعت تجربة السبعينات اليد على الجرح مباشرة، ووجدناها تتحدث بلغة ومضمون يكادان يمحوان الفروق بين «العمل الادبي» و «التحليل السياسي».

واعتقد أن ذلك كان ضرورياً في الفترة التي ظهرت فيها تلك التجربة، أول ما ظهرت (حيث كان لا بد من «إنزال الأدب من عليائه»، وافهام القصاصين-والكتاب عامة-أن هذا الواقع المتردّي هو ما ينبغي أن تدور كتاباتهم حوله)؛ لكنه أصبح بعد ذلك عاهة تثقل مسيرة هذه التجربة وتمنعها من التقدم نحو الأمام..

فإذا كانت خاصية التحليل السياسي-مثله مثل باقي التحاليل الفكرية الأخرى-انه يعبّر عن الواقع من خلال المصطلحات والمفاهيم العامة، وإذا كان الأدب (أو الفن عامة) يعبر عن الواقع من خلال النماذج الخاصة، فإننا أصبحنا هنا أمام قصص هي مجرد بيانات سياسية أو مقالات فكرية تعبر عن الواقع من خلال العام دون أن تتوصل قبل ذلك أو من خلال ذلك إلى عقد صلة ما بين هذا العام وبين الاجزاء والمكونات الخاصة لهذا الواقع، فتصبح بذلك عاجزة عن إقناع غير المنتمين إلى نفس خط كاتبها الفكري أو السياسي، دون أن يتوافر فيها ذلك الاقناع الفني المفروض فيه أن يتوجه إلى كل الناس والذي يتم بناؤه شيئاً فشيئاً من خلال النماذج الخاصة (التي تتضمن في ذاتها عمومية الواقع)، ومن خلال العلاقات القائمة بينها، وتبيين هذه العلاقات وتفككها.

إن ذلك يعود، في رأيي، إلى الظروف السياسية التي عرفها المغرب (والعالم العربي عامة) في أواخر الستينات واوائل السبعينات، والتي رفعت الوعي السياسي بسرعة خارقة لدى مجموعة كبيرة من الكتاب، في الوقت الذي كانوا فيه ذوي خبرة فنية-جمالية وحياتية متواضعة، إلاّ أن استمراره الآن ربما يعود إلى أن هذه التجربة لم تتبلور بعد في خط أو تيار متميز، ولكونها لا زالت تجربة أشخاص معزول بعضهم عن البعض، يبدع كل منهم بمفرده، ولم يتمكنوا، لحد

الآن، من اللقاء والتناقش وتبادل التجارب والآراء، علاوة على غياب الاتجاه النقدي القادر على فهمها وتوجيهها، خارج المصطلحات الاكاديمية الميتة والحسابات السياسية الحزبية الضيقة الافق.

● هل تظن أن القصة في المشرق العربي قد اثرت فيك بشكل أو بآخر؟

– بديهي، وقد تلقنت–مثل أغلب أبناء جيلي (جيل ما بعد ١٩٥٦)–دراستي الأولى بالعربية أن تكون النماذج الحاضرة بذهني وأنا أمارس عملية الكتابة في مرحلة متقدمة من عمري هي النماذج العربية المشرقية. ومن البديهي أيضاً أن هذا الحضور لم يكن ايجابياً فقط، بل كان سلبياً كذلك. إذ مثلما وجدت النماذج القصصية التي أعجبت بها وقاومت طويلاً الرغبة الجارفة في تقليدها، أو على الأقل. في بناء نماذج استناداً إليها، وجدت النماذج التي رفضتها، والتي جعلتني أحدِّد–وان بغموض–نوع الكتابة الذي سوف لن أمارسه قط.

إيجابياً يمكن القول اني تأثرت بعدد من كتابات (قصص وروايات) كل من يوسف ادريس، وزكريا تامر وغسان كنفاني، والطيب صالح، وحنا مينا، وصلاح عيسى، وحركة الستينات بمصر (خاصة منها صنع الله ابراهيم ومحمد ابراهيم مبروك)، بل وبيوسف السباعي أيضاً (في «أرض النفاق» و «السقامات» و «لست وحدك»). وسلبياً يمكن ذكر سلسلة طويلة من الكتاب تبدأ من محمود تيمور وتنتهي بنجيب محفوظ نفسه. مروراً بعدد من الأسماء الأخرى المعروفة أو المجهولة بهذا القدر أو ذاك.

غير أنني اعتقد أن فهم علاقة التأثير هذه على هذا النحو، أي على أنها مجرد خط طويل رابط بين الأثر المشرقي والاثر المغربي، فيه بعض من تعسف. فالقاص المغربي لا يقرأ قصصاً عربية فقط، وإنما هو يقرأ أشعاراً ودراسات نقدية وفلسفية واجتماعية ونفسية، الخ، كما يقرأ قصصاً ودراسات أجنبية، مترجمة إلى العربية أو الفرنسية وفي لغتها الأصلية، بالاضافة إلى أنه يعيش تجارب فردية واجتماعية معينة لاتجعله «يتأثر» بكل ما يتعرض له من مؤثرات، بل فقط بنوع منها يبدو له مهماً على نحو خاص.

وما أريد الاشارة إليه هنا هو أن القصة المغربية تظل دائماً بما في ذلك نماذجها المقلدة–محتفظة بـ «خصوصية» معينة، تنجم عن «خصوصية» الاشكالية التي يطرحها الواقع المغربي، على صعيد المجتمع والتاريخ كما على صعيد الثقافة، والتي تفرض على الكتاب المغاربة عموماً التركيز على نقط قد لا تكون هي تلك التي يركز عليها كتاب المشرق (نجد مثلا في اشكالية الواقع الثقافي المغربي عناصر لا نجدها في الاشكالية المشرقية: منها مثلا: المسألة الأمازيغية، الازدواجية اللغوية، سيادة الاسلام كديانة وحيدة...). إننا نلمس هذه «الخصوصية» أكثر في

تجربة السبعينات التي سعت إلى قراءة الواقع المغربي من خلال الأسئلة الحقيقية التي يطرحها، لا من خلال اسئلة مستعارة من المشرق العربي (عبر أشكال فنية معينة) التي استعارها بدوره من واقع آخر هو غير الواقع العربي المشرقي. وربما كانت تلك «الخصوصية» هي السبيل إلى تجاوز القصة المغربية (والإبداع الفني المغربي عموماً) لحدودها الاقليمية، وخروجها من دائرة المقلد التابع إلى دائرة المبدع المضيف.

● **هناك من يقول أن التجربة القصصية الكلاسيكية العربية (مرحلة: طه حسين- توفيق عواد- نجيب محفوظ..) قد انتهت. هل تحس أن هناك بديلاً جديداً لهذه القصة؟ وأين ومن؟.**

- طبيعي جداً أن تكون هذه التجربة قد انتهت كمرحلة كانت في وقت ما ضرورية تاريخياً (وان كنا لا نزال نلاحظ استمرار العديد من نماذجها لحد الآن!). بل يمكن القول إنها حملت بذور نهايتها في بدايتها ونشأتها، وذلك حين أخفقت في تلمس الحركة الشاملة للواقع المحيط بها والتعبير عنها وسقطت في تعميم قيم عالم محدود (هو عالم البورجوازية الصغرى، الممزقة بين طموحاتها اللانهائية ووضعها المحاصر المحدود) وجعلتها قيماً شمولية.

إن ضيق الافق (ولنسمه فقط كذلك، دون اللجوء إلى شروطه الاجتماعية الطبقية) الذي دفع بنجيب محفوظ، مثلا، إلى مواقفه الاخيرة (التي نظّر لها فلسفياً بضرورة التعايش السلمي مع اسرائيل لأجل بناء حضارة مصرية قائمة على العلم!) ليمكن تتبع جذوره في أولى رواياته التاريخية «الفرعونية» التي لم يصل في أيها قط إلى ادراك العلاقات الحقيقية التي تنتظم كلا من التاريخ والمجتمع المصريين. كما أن مواقف يوسف ادريس الأخيرة (والتي بدأها حين أعلن ما اسماه بعودته إلى الله!) لترتبط شديد الارتباط بأولى مجاميعه القصصية (أرخص ليالي): (ألا تحمل إحدى قصص هذه المجموعة عنواناً بالغ الدلالة هو «مصر أم الدنيا»؟) وبذلك فإنه لم يفاجأ بمواقفها إلا من كان خاضعاً بدوره لنظرة تجزيئية محدودة للواقع.

لذلك فإن البديل لهذه المرحلة سوف لن يكون سوى ذاك الذي يتجاوز القيم المحدودة للعالم الذي ينتمي إليه الكاتب البورجوازي الصغير ويحاول التعبير عن قيم شاملة، هي، ضرورة، قيم الجماهير العربية الكادحة التي لا زالت تعاني من البطالة والجوع والمرض والامية.

هذا البديل أعتقد أنه لم يوجد بعد، وانه ما زال في طور التشكل، ولذا كان لا بد من الاشارة إلى بوادره، فربما كانت هي أعمال غسان كنفاني، وقصص يحيى يخلف. بالإضافة إلى عدد من الأعمال الفلسطينية الأخرى التي غابت عني الآن عناوينها وأسماء اصحابها.

إن الثورة الفلسطينية هي المجسِّدة الآن لقيم الانسان العربي الحقيقية الشاملة، وبذلك فليس غريباً أن يخرج البديل من هذه الثورة التي تجعلنا نلمس يوماً أن توق الانسان العربي إلى مجتمع ديموقراطي متحرِّر، انساني حقاً، هو حقيقة ملموسة وليس حلماً بعيد المنال.

● كيف تنظر إلى الواقعية في القصة من خلال تجربتك؟.

– دون اللجوء إلى التعريفات الأكاديمية الجامدة التي سعت إلى تقنين وتصنيف الواقعية وأشكالها، ووضعها في خانات مصطنعة، أفضل تعريف الواقعية من خلال سمتها المميزة التي ظهرت بها عبر التاريخ، والتي تطورت، بطبيعة الحال، منذ ظهورها إلى الآن.

إن الواقعية –في نظري– هي ذلك الاتجاه الأدبي الذي يكشف ويعبر عن العلاقات الجوهرية الموجودة في واقع إجتماعي –تاريخي ما، ممكناً الانسان بذلك من فهم نفسه وعالمه، ثم تغييرهما نحو الأفضل بعد ذلك.

وأطرح هذا التعريف لأن هناك صعوبات كثيرة تعترضنا إذا ما سعينا للنظر إلى القصة القصيرة من خلال مصطلحات صيغت في الأصل للإشارة إلى جنس أدبي آخر هو الرواية.

إن القصة تختلف، جوهرياً، عن الرواية، من حيث الحيز المكاني الضيق الذي تشغله. والذي لا يعفيها مع ذلك من مطلب التعبير الأمين عن علاقات الواقع الجوهرية، وتحقيق معرفة واقناع فنيين لدى القارئ بالواقع الذي يعيش فيه. ولذلك فإن الواقعية في الرواية قد لا تكون هي نفسها في القصة. إن القاصّ يضطر إلى استعمال التكثيف والفانتازيا والكاريكاتور، مثلا، لكي يعبر عن «كلية» الواقع المتحرك، في الحيز المتاح له والذي لا يفتأ يصغر يوماً عن يوم. وهي صيغ لا أعتقد أنها تتعارض مع الواقعية، شريطة أن تحقق لدى المتلقي وعياً فنياً حقيقياً بالواقع الذي يتحرك فيه، وأن تشعره بإنسانيته فتدفعه إلى الإلتحام بإخوته في النضال المشترك ضد الاستغلال الاجتماعي والعبودية الطبيعية.

● هل ما زالت القصة، في رأيك، ضرورية كشكل أدبي «في اللحظة التاريخية الحالية من تطور المجتمع العربي؟.

– أعتقد أن هذا أهم سؤال يطرح عليَّ في هذا اللقاء. فلكل الأسئلة السابقة طرحت علي من «داخل» القصة، ان صح التعبير –في حين أن هذا السؤال يطرح عليَّ من «خارجها». واضعاً كل الأسئلة السابقة، بل وحتى أجوبتها، موضع تساؤل. وفي ذلك ما فيه من الأهمية.

فقد تعوّد القصاصون (أو المبدعون العرب بصورة عامة) التحدث عن تجاربهم مسلمين بها تمام التسليم، دون أن يطرحوها للنقاش ودون أن يشكوا فيها ولا في قيمتها، ودون أن يتساءلوا قط

مع انفسهم حول ما إذا كانت تسهم—وان بشكل بعيد طبعاً—في تغيير» الواقع، أم أنها مجرد «تعبير» عن هذا الواقع.

بعبارة أخرى—وإذا طرحنا المسألة بمصطلحات الفكر الفلسفي—التاريخي—فإن المبدعين العرب لا يتساءلون قط عن علاقة وعيهم بالتاريخ الذي أنتجهم وأنتج وعيهم، وهل هو وعي في طريقه للفعل في التاريخ أم أنه مجرد «تعبير» عن ظرف ايديولوجي هو نفسه خاضع لحركة تاريخ لا يتحكم فيه واحد منا؟ انهم لا يتساءلون عن الأدوات التعبيرية التي يستعملونها: أهي أدوات نملكها فنسهم بواسطتها في فهم الواقع وتغييره أم انها هي التي تملكنا فتعبر من خلالنا عن وضع ايديولوجي معين؟

إن هذه المسألة ترتبط بما اسماه لوسيان غولدمان، يوماً، علم اجتماع الشكل الأدبي (أو سوسيولوجيا الشكل الأدبي) والذي جعلنا على معرفة بأن الاشكال الأدبية (الرواية، المسرحية، القصة...) مرتبطة حتماً بمضمون معين، وبوضع إجتماعي—تاريخي معين. وبأن تلك الأشكال ليست اطرأً إنسانية مطلقة يمكن لأي كان أن يستعملها في أي زمان ومكان ويملأها بالمضمون الذي شاء. بل إنها هي التي تفرض عليه المضمون. (ليس من العبث، مثلا، أن المحاولات الروائية العربية الأولى كانت في إطار «الرواية التاريخية»—جرجي زيدان—الشيء الذي لا يمكن تفسيره فقط بإرهاصات بورجوازية عربية، بل أيضاً بأن الإطار الشكلي للرواية البورجوازية لم يكن يقبل ،في بدايته، بغير التاريخ—ولترسكوت، مثلا، والكسندر دوما—كذلك ليس أمراً عديم المغزى أن تكون روايات نجيب محفوظ تدور كلها في «المدينة»، وأن تكون رواية «الأرض» للشرقاوي مجرد سرد دنتوغرافي للريف ينطلق من مركز مضمر هو المدينة).

ودون أن اتساءل هنا: هل إخفاق الرواية كشكل أدبي يعود إلى اخفاق البورجوازيات العربية على صعيد الواقع، وهل بديل ذلك هو الاقصوصة التي تبدعها البورجوازية الصغرى ساعية بواسطتها إلى توحيد العالم العربي عبر قيمها الخاصة بها؟ أكتفي بتسجيل واقع معروف، وهو أن ممارسة الابداع الفني، والكتابة بوجه عام، هي ممارسة نخبوية: في ظل الأمية المتفشية في العالم العربي، والمستوى المعيشي المتردي. لذلك فمن العبث التحدث عن أدب عربي وشعر عربي وقصة عربية والأغلبية الساحقة من جماهير الشعب لا تقرأنا، وإن قرأتنا لاتفهمنا، وإن فهمتنا لا تجد نفسها في كتاباتنا، إن وعينا بهذه المسألة ينبغي أن يجعلنا نتواضع بعض الشيء، وأن لا نجعل من انفسنا—نحن الكمشة التي لم يتح لها أن تقرأ وتكتب إلا بفضل نضالات شعوبها ضد المستعمر وضد بقاياه المحلية— المركز، والمنطلق والخاتمة.

إن حلّ مسألة الأشكال الأدبية هذه وضرورتها لا يمكن أن يكون فردياً، ولا يمكن أن يتم من موقعنا «النخبوي» هذا. وإلا زاد ابتعادنا عن الواقع العيني ابتعاداً، وصرنا نحلق فيما فوق السحاب.

وتبعا لما أعتقده، فإن المهم في هذه المرحلة ليس البحث في الأشكال رغم ما قد يبدو من أهميته-وإنما هو الالتحام بجماهير الشعب، بواقع جماهير الشعب، والتعبير عن قيمها من تحرر وديموقراطية، من مساواة وعدالة في توزيع الخيرات الوطنية والقومية، والمادية والمعنوية: حين نضع اليد على هذه القيم ونسعى للتعبير عنها من خلال خصوصيات الأشكال الأدبية والفنية التي نستعملها، فإن الأشكال الاكثر مطابقة لواقعنا العيني الخاص، ستفرض نفسها بنفسها-كما سنتوصل نحن إليها-من خلال سياق التطور المجتمعي-التاريخي الذي يعرفه واقعنا الخاص، ومن خلال نضال جماهير شعبنا وأمتنا ضد كل أنواع الاستغلال والقهر والعبودية.

الشعـــــــــر

محمد بنيس
احمد الجوماري
عبد الله راجــع
احمــد بنميمون

محمّد بنيس

محمد بنيس، من ابرز الشعراء الشباب، في المغرب. ومن ابرز الناشطين في الحركة الثقافية المغربية. فهو، الى جانب. اصداره ثلاثة دووابن شعرية هي «ما قبل الكلام» (في ١٩٦٩) و «شيء عن الاضطهاد والفرح» (١٩٧١) و «وجه متوهج عبر امتداد الزمن» (١٩٧٣)، فانه يشرف ويدير مجلة «الثقافة الجديدة» الطليعية. وله دراسات طويلة اكاديمية حول الشعر المغربي المعاصر. وستصدر له قريباً عن دار العودة في بيروت دراسة طويلة، بعنوان «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب» (من البدايات الى الامتداد)... في هذا الحوار العفوي معه، تطرقنا الى الكتابة الشعرية وواقع الثقافة في المغرب...

● باعتبارك احد الممارسين لكتابة الشعر في المغرب. كيف تحدد مفهومك للكتابة الشعرية؟

– اظن ان مفهوم الشعر ليس ثابتاً. ومن هذا المنطلق لم يكن ما كتبته عبر مرحلة قصيرة نسبياً متجانسا. وبالتالي فان الشعر بالنسبة الي كمفهوم وممارسة معاً. خضع لمراحل من التطور. في البدء لم يكن الشعر بالنسبة الي الا بحثا عن ايجاد توازن بيني وبين ما أريد ان اكونه في الحياة... ولكن هذه المرحلة لم تدفعني الا لمزيد من التدمير داخل القصيدة وخارجها. فكنت الباحث عن هوية للنص وللذات وللمجتمع. مرحلة ثانية سادتها حمى الانخراط في التحويل المباشر. كانت الكلمة آنذاك فعلاً مباشراً يريد ان يغير ويتجاوز. وانا الآن بصدد اعادة نظر يمكن ان اسميها شمولية في ماهية النص وفي علاقته بالتحولات التاريخية والاجتماعية. هذا التخطيط السريع يربطه خيط اساسي هو التساؤل والقلق، أي رفض مستمر لقناعة هشة ولرضى مفتعل أو مفروض ومن ثم فان الشعر بالنسبة الي كان دائماً بحثا عن الانا بين حالتي النفي والوجود داخل محيط تاريخي واجتماعي. بحث دائم بين المعلوم والمجهول. اذن، انه طموح للتجاوز.

● ... ولكن كيف يمكن ان يتم هذا التجاوز؟

– التجاوز هو نفي للكائن واستقدام للممكن. غير اننا نطرح سؤالا آخر. ما هو هذا الكائن الذي نريد نفيه؟ ومن اين وكيف يمكن ان نستقدم هذا الممكن؟ هنا لا اريد السقوط ما امكن في التعميمات. احاول ان اواجه التجاوز في عموميته على مستوى اللغة والذات والمجتمع. ومن ثم يصير التساؤل شرعيا. لا اريد بالتأكيد ان اساهم في تغيير نمط شعري ولكن احلم بحياة اخرى متكاملة لما هو داخل النص وخارجه نمطاً شرعياً للحياة. ما نحسه في البدء من شروخ مرعبة داخل نظام النص الشعري يمكن ان نلاحظ بعد تأمل قليل في كل مظاهر حياتنا: في الطعام واللباس وانماط العلاقات الانسانية والعمارة وكل ما يحيط بنا كموجود بنا ولنا. التجاوز بهذا المعنى ليس تأملا. عابراً، انه هدير جامح يخترقنا، في غياب شروط الوعي العلمي بما هو كائن. لنقل ان مفهوم الشعر قد انتهى الان كشعر، كحدود فاصلة بين الانواع الادبية. وأضيف ايضاً لم تعد اوروبا نموذج مستقبلنا. هنا مكمن الاشكالية. كيف نعطي للنص بنية مغايرة تتعدى العادي والمألوف، تهجم وتصارع. أي تؤسس لحظة شرعية قادمة بالتأكيد. من هذا المنطلق العام، ربما كان ما افكر فيه واعانيه، غير منفصل عما يستبد بالشعب العربي. من خلال ما يبدعه أو ما يسير نحوه.

● هذا يستدعي توضيح ما تعتبره تراثاً وما تعتبره مستقبلاً.

– التراث ليس هو كل ما هو كائن. انه مجيء وذهاب مستمران بين الماضي والمستقبل. بالتأكيد يتحدد الماضي هنا بما هو مناف للتطور. أي كل فكر لا علمي، يتبنى القيم واللاهوت كمنطلق له وكنتيجة محددة مسبقاً. انه وجود كامل في الموت. ولكنه ايضا نحن الذين كنا سنعيش. صوت مدمر لم يجد حقه في الحياة سابقا. انه بالتأكيد نحن ومن سيأتون بعدنا. عندما نفصل بين العلم والايديولوجية، نفصل بين الماضي والمستقبل. لذلك قرأت التراث في حدود امكانياتي واعطيه يوما بعد يوم اهمية لا تقل عما اطلع عليه في اوروبا أو في تجارب دول العالم الثالث. كل نفي من غير مقدمات، وكل تقديس من غير مقدمات هما نفي للتأكيد للمستقبل. قد اكون في هذا الكلام تجريديا. انني الآن لا اتأمل ولا احلل. اختطف الاشارة ولا اشرح التاريخ. لا اجد فرقا بين بعض من سبقوني وبين بعض من سيأتون بعدي. أي نص يتجاوز النص السابق في حدود استقدامه لما هو آت.

● تجاوز النص السابق في حدود استقدامك لما هو آت كيف يمكن ان تربطه بداخل التجربة لا بشكليته.. حتى لا يكون قفزا فوق الاشكال؟

– قلت سابقا ان النص هو اعادة كتابة اللغة والذات والمجتمع. أي قراءة نقدية

لا فوضوية ولا عدمية. ويظهر لي ان ما كتب الى حد الساعة فيما عرف بالشعر المعاصر يسير في هذا الاتجاه سلبا أو ايجابا. وشرعية البدء المتكرر في تاريخ الادب العربي الحديث، تثبت ظاهرة الانقطاع والتحولات المفاجئة، وتثبت في نفس الوقت عدم وجود نموذج ومقاييس يمكن ان يكون لها مستقر في الذات القلقة. لا بالمعنى النفسي ولكن بالمعنى الحضاري ككل. الانقطاع من ناحية، وعدم وجود نموذج من ناحية ثانية هما دليل على شرعية البحث الدائم. ولكن في مجال مغاير حتما لما تمت عليه. العملية حتى الآن لاوروبا تجانس التناقض. اما نحن في عصرنا الحديث فلم نستطع سوى نقل السؤال الاوروبي وتبني الجواب الاوروبي على هذا السؤال. استحضر الآن الاستاذ عبد الكبير الخطيبي عندما ينظر للتجاوز من الداخل أي من داخل النص العربي القديم. وعندما يلح ايضا على طبيعة العلاقة والفرق بيننا وبين الماضي اولاً. ثم بيننا وبين اوروبا ثانياً.

● **لكن كيف تطرح هذه الاشكالية على مستوى الشعر المغربي المعاصر؟**

– نحن الآن مضطرون للاخذ بمصطلح اتى به الاستاذ عبد الله العروي وهو التخلف المضاعف، ومعناه انه اذا كان الشرق متخلفا عن اوروبا فان المغرب متخلف عن المشرق. هذه بنية جزيئية للشعر المغربي المعاصر. ومع ذلك فان الاشكالية العامة التي تطرح علينا هنا لا تبتعد كثيراً عن نفس الاشكالية في المشرق. وهي كما يلي: تتحكم في الشعر المغربي المعاصر بنية السقوط والانتظار على مستوى تركيب الزمان والمكان من الناحية الدلالية والنحوية، النظمية الصرفية، واخيراً بلاغة الغموض، حيث اصبح النص الشعري يتبنى قوانين بلاغية لم تكن كلها مألوفة عند القارئ. هذه البنية متجلية في شعر فئة من الشعراء، وأعطي كنموذج لهم محمد السرغيني وأحمد المجاطي ومحمد الكنوني وغيرهم ممن قاموا بمحاولة لها دورها التاريخي في نقل القصيدة العربية المعاصرة في المشرق الى المغرب، اذن، الاشكالية هي كيف ننتقل من الهزيمة والانتظار الى التأسيس والمواجهة لا على مستوى النص كمدلول اجتماعي وتاريخي، ولكن على مستوى النص كذلك ايضاً. أي بنية النص الداخلية في علاقتها مع قراءة واعية وعلمية لما هو خارج النص. وهنا نجد اللغة والذات والمجتمع. وما احاول ان افعله هو فتح امكانية لتركيب نص مغاير، يقوم على التأسيس والمواجهة.

● **قلت عن الشعراء المغاربة الذين ذكرت انهم، على اهميتهم التاريخية، لم يفعلوا اكثر من نقل القصيدة العربية المعاصرة في المشرق الى المغرب.. ولكن الجيل الذي جاء بعدهم، هل حاول هذا التأسيس كما تسميه؟**

– في اطار محاولة للتأسيس والمواجهة اقول نعم، يتم هذا ولو بوتيرة بطيئة لان الوعي

بالظاهرة لا يفترض دائما تجاوزها بسرعة، والفرق الآن بالنسبة لي على الاقل هو انني حاولت ان انتقل في وعيي من الاحساس بهذه الظاهرة الى ادراكها. وهذا شيء مهم عندما نحلل النص داخليا ونفكك بنياته الى جزئياتها يقودنا الى ذلك حتما نص غائب مغاير للقناعة والرضى وبالتالي مبعد لنا عن الأنهار، فان التطبيق يستلزم ضروريات اخرى. هل انتهينا الآن من قراءة هذه الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب نهائيا. اقول لا. ما قمت به هو البداية. وعلينا ان ننصت لاراء اخرى من غير صمم أو استعلاء. ما نحن في حاجة اليه هو ان نستطيع فتح اعيننا على ما نعيشه كشروخ لا نهائية في ذاتنا وما هو خارج ذاتنا.

● كأنك تربط الابداع بقوانين وبأطر حتمية، قد تؤدي الى خنقه.. من خلال اخضاعه لمراحل سواء كانت بطيئة أو سريعة...

– ما اقصد بالبطء أو السرعة هو الحذر في اصدار الاحكام. ربما كانت معرفة المبدعين في جميع الفنون على مدى التاريخ لا تخضع لبطء أو لسرعة مقصودين لان الابداع في جوهره، يتجاوز ويفاجئ. ولكنني عندما اتكلم هنا احب ان يفهم كلامي في اطاره النسبي. انني انطلق من وضعية معينة. لا لا يمكن بالتأكيد ان يكون هناك تأمل نقدي دون احداث تجاوز. ولكن بالمقابل لا يمكن على الاطلاق ان يحدث تجاوز من غير استقراء ووعي لما هو موجود. لا تنسَ انني اطرح كمشروع لهذا النص الممكن ضرورة التأسيس، ومن هنا، فان هناك فرقا بين المغامرة وبين التأسيس. هل كل مغامرة تعتبر تجاوزاً؟ اجيب بالنفي لان المغامرة قد تؤدي الى النجاح أو قد تؤدي الى الفشل. وبهدوء اقول: اننا في حاجة لتأمل صامت وطويل النفس... لا يفعل بما هو عارض ولا ينبهر بكل ما هو مغاير.

● لكن، مع كل هذا، هناك من يقول ومنهم الاستاذ عبد الكريم غلاب، ان الادب في المغرب لم يتجاوز المراهقة الى الشباب.. ما رأيك بهذا الحكم؟

– هناك احكام متعددة تتعلق بوضع الادب المغربي والثقافة المغربية عموما، من بينها حكم الاستاذ عبد الكريم غلاب. لا أعرف هنا السياق الذي ورد فيه هذا الحكم. عندما اسمع الادب المغربي ثم المراهقة تطرح علي اسئلة كثيرة: أي ادب مغربي بصفة عامة شفويا أو مكتوبا، قديما وحديثا ام يقصد به المرحلة الراهنة وخاصة الادب المعاصر، الذي يخرج عن دائرة قناعات عبد الكريم غلاب في مفهوم الادب؟ ما قلته عن الادب المغربي ينتقل مباشرة الى المراهقة. لست محللاً نفسيا حتى احدد الدلالات العميقة للمراهقة ولكنها حسب ما أعرفه قد تدل اما على الانتقال من الصبا الى الرجولة أي كفترة انتقالية. وقد تدل على الاندفاع والطيش وارجو الا يكون الاستاذ عبد الكريم غلاب يقصد الدلالة الثانية. اننا نادراً ما نسمع الاستاذ

عبد الكريم غلاب يتكلم في شؤون الثقافة المغربية المعاصرة وخاصة ما ينتجه الشباب المتقدم في مجال الابداع المتنوع. وهذا يسجل بالنسبة لنا على الاقل كنوع من الصمت عما هو آخذ في التبلور والتحول. اذا كان هذا الحكم بصدد الثقافة المغربية في عصرها الحديث ككل، فانه ربما يكون ضد عبد الكريم غلاب قبل ان يكون ضدنا. فلا يعقل أن تمر ثلاثون سنة على حركة ثقافية تنسب لنفسها الريادة الثقافية وتعترف بالنهاية بان كل ما انتج في هذه المرحلة ليس الا مجرد مراهقة. اذن حكم من هذه النوع ربما كان غير مستوعب لما هو موجود في الساحة الثقافية، بالاضافة الى ذلك فان ما يوجد الآن كاستمرار وانقطاع في آن واحد للنهضة الثقافية في المغرب لا يمكن ان نقرأه باحكام عامة وغامضة. وقد تصل في بعض الحالات الى الاكتفاء بالحكم الأخلاقي دون القدرة على تبيين طبيعة التحولات الثقافية في المغرب ومشاربها الاجتماعية والايديولوجية. باعتبار ان ما يكتب الآن في المغرب وخاصة الثقافة المتقدمة لا يمكن ان تكون الا نفيا لحاضر غلاب، وصدمة لما يتصوره مستقبلا، وبالتالي فهي ثقافة لا تلبي رغبته ولا تنتظر منه الشهادة ما دامت قد اختارت طريق ما يسميه المحافظون هنا بالغي والعصيان ما هو موجود في المغرب هو تحول ثقافي ايجابي يختار الصدامية ويقتنع بالمواجهة والاستمرار. انه بالتأكيد في هذا المعنى ادب يحمل من سمات الوعي والنضج والتجاوز بشكل لم يستطع غلاب ان يحققه. وهذا القول لا ينفي اهمية غلاب التاريخية ولا مواقفه النضالية ضد الاستعمار الفرنسي في المغرب، وتوابعه بعد ١٩٥٦. ولكنه يصدر فقط عن قناعة تترسخ يوما بعد يوم، وهي ان عبد الكريم غلاب بعيد، عما ينتج حاليا في المغرب ومن ثم فان ما يقدمه كحكم بعيد عن الواقع ايضا. ويظهر لي ان غلاب يبتعد يوما بعد يوم عن المواجهة ينزوي ويطمئن وفي الاخير يتجاهل. اننا عرفنا عبد الكريم غلاب ناقدا بالمعنى الصحفي للنقد، وعرفناه روائيا وقصاصا بمستوى الانتاج العربي القصصي في الثلاثينات والاربعينات. وعرفناه قارئا غير مستوعب لما يجري في هذا العصر. اذن كيف يمكن ان نطمئن الى حكمه؟ وهل يمكن ان يكون هذا الحكم صادقا؟ بطبيعة الحال فان عبد الكريم غلاب ليس هنا شخصا، وانما هو قناعة ووعي اجتماعي وتاريخي توقف عن ان يكون فاعلا. اذن هل يمكن في هذا الاطار ان ننتظر مرحلة النضج من وعي كهذا؟ بالتأكيد لا! وبالتالي فان المراهقة حين نبعدها عن دلالتها الاخلاقية يتبين لنا ان هؤلاء المراهقين هم الذين يؤسسون في حدود امكانياتهم ونسبية عملهم مستقبلا ناضجا.

أحمد الجوماري

الشاعر أحمد الجوماري ، ينشر منذ الستينات في المجلات والصحف المغربية والعربية ، ومع انه لم يجمع قصائده بعد في ديوان لعدم توافر الناشر ، فانه يتمتع بحضور يطل على شعر الأربعينات من ناحية وعلى الشعر الجديد من ناحية أخرى.

● **متى بدأت في رأيك القصيدة المغربية الحديثة؟**

– القصيدة المغربية الحديثة بدأت بالظهور في ١٩٦٠. هذه القصيدة كانت مجرد ارهاصات في البدايات كانت غير موفقة ، لاختلال في الشكل وفي الرؤيا. لأن الذين بدأوها كانوا حينذاك صغار السن. وفقراء في الفكر.

● **ما هي العوامل التي ساعدت القصيدة المغربية الحديثة على الظهور في تلك الفترة؟**

– يمكن أن نقول أن العامل الأول كان أنّ شعراءنا في المغرب ، في تلك الفترة ، بدأوا يطلون على الحركة في المشرق. ووصول مجلات أدبية الى المغرب ، ساعد كثيراً على ظهور القصيدة الحديثة في المغرب. ثم هناك العامل السياسي وظروف بعض الأفكار العلمية وهضم هذه الافكار من طرف الشعراء ، وربما كانت هذه الناحية من بين العوامل المهمة التي أدت الى ظهور القصيدة الحديثة.

● **يعني أن المشرق كان الى حد كبير وراء الحداثة. من هم الشعراء الذين اثروا ، وما هي المجلات التي لعبت ذلك الدور؟**

– كان هناك مجلتا «الأديب» و «الآداب». لكن «الآداب» كان لها التأثير الأكبر عند الشعراء المغاربة.

● **بعض الشعراء المغاربة يعتبرون ان «مواقف» كانت عنصراً اساسياً في هذا المجال؟**

- بالضبط. الشعراء الذين ظهرت أسماؤهم في تلك الفترة. كمصطفى المعداوي، وأحمد صبري، محمد العراقي، محمد طنجاوي وأحمد الجوماني.

● **كيف كان. في رأيك تأثير «مواقف» في الشعر المغربي الحديث؟**

- ظهور هذه الحركة كان بتأثير «مواقف».

● **ومجلة شعر الم تصل الى المغرب؟**

- مجلة «شعر» ظهرت بعد الاداب بسنوات. ومجلة «شعر» اعطت نكهة جديدة للشعر العربي بظهور المترجمات وخصوصاً في الشعر الانكليزي والفرنسي. واظهرت ايضاً قصيدة النثر. ولكن ظهور قصيدة النثر في المغرب جاء متأخراً كثيراً عن ظهورها في المشرق.

قصيدة النثر في المغرب لم تظهر الا في السبعينات بن يحيا عبد اللطيف، المسيح أحمد، عبد اللطيف الفؤادي. هؤلاء الذين يمكن أن نقول أنهم يمثلون قصيدة النثر.

● **لكن اذا كان المشرق وراء الحداثة الشعرية المغربية وحده. فأين تأثر الشعراء المغاربة بالثقافة الفرنسية وخصوصاً الشعر؟**

- ذكرت سابقاً ان ظهور مجلة الآداب وشعر كان فيهما قصائد كثيرة مترجمة بالنسبة للذين لا يتقنون غير العربية في المغرب، كانت نافذتهم على الشعر العالمي. اما بالنسبة الى الذين يتقنون اللغة الأجنبية. وهم قلائل جداً بالنسبة للذين يكتبون بالعربية، فكان الرجوع الى الأصل، بقراءة الأعمال باللغة الأصلية، وهذا كان رافدهم من معرفة تطور الشعر العالمي ككل. وربما، ما نقوله عن الشعر ينطبق على سائر الفنون الأخرى كالقصة والشعر.

● **ما نصيب تفاعل الجمهور في المغرب بالشعر الحديث؟**

- ظهور القصيدة الحديثة في المغرب كانت تعني دهشة الجمهور، لكون هذا الجمهور المتلقي أخذ ثقافة كلاسيكية صرفة. والشعر العمودي هو الذي كان يهز، لكن بعد مراحل، اخذ الجمهور المغربي يتذوق هذا الشعر لأنه هو وحده الذي يعبر عن معاناته بشكل مطلق.

● **والشعر المكتوب بالفرنسية أيضاً؟**

- الشعر المكتوب بالفرنسية ليس له جمهور. لأن الثقافة العربية هي التي تسيطر على هذا الجمهور. ربما يوجد بعض القراء. وهم قلائل. الا أن هؤلاء القراء. يستغربون تطرف وغرابة هذا الشعر، من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون. وربما يكون لهذا الشعر قراء خارج المغرب

في فرنسا مثلاً. ولكنهم يأخذونه بشكل فولكلوري. هو يدهش لكنه لا يترك اثراً في نفس القارئ.

● **لكن هناك من يقول ان الشعر المغربي المكتوب بالفرنسية أهم من الشعر المغربي المكتوب بالعربية.؟**

- أنا شخصياً اختلف مع هذا الرأي لكون الواقع الأدبي في المغرب يكذب هذا الادعاء. فحتى في الجزائر التي تعاني من مشكلة الفرنسة، التعريب الذي ظهر ضد الفرنسية، جعل القارئ يتعرب هو بدوره، ويقبل على الادب الجزائري المكتوب بالعربية. فمثلا كتاب جزائريون كانوا معروفين أثناء الأستعمار الفرنسي ككاتب ياسين ومولود معمري، ومولود فرعون، اندثروا الآن. ولم يبق لهم أثر.

● **الا تعتبر أن هذه المشكلة أي الكتابة بالفرنسية التي يعاني منها مجمل المغرب العربي (الجزائر وتونس وبعض بلدان المشرق العربي ،لبنان ،سوريا ،مصر...)تتصل بأسباب اجتماعية وسياسية؟.**

- أعتقد أن الاسباب السياسية من ناحية التأثير الأجنبي على الانسان العربي، لعب دوراً كبيراً في هذه المشكلة. وليس هناك حل للمشكلة الا محو تأثيرات الأجنبي بجميع معالمها، اقتصادياً وسياسياً. يعني حين يتحرر الانسان العربي من كل هذه التأثيرات، أتوماتيكياً تحل هذه المشكلة. ولا اظن أن هذه المشكلة سوف تستمر كثيراً.

● **عندما تكلمت على تأثير المشرق بالمغرب العربي، حصرت كلامك بفترة الستينات، فهل هذا يعني أن الشعر العربي منذ الأربعينات وحتى الستينات، مع ابرز ممثليه؛ كسعيد عقل والياس ابو شبكة والبياتي والسياب.. لم يصل إلى المغرب؟**

- أنا تكلمت على القصيدة الحديثة. أي القصيدة القائمة على نظام التفعيلة الياس أبو شبكة أو سعيد عقل أو أمين نخلة... هؤلاء ربما كان تأثير شعراء المهجر عليهم، اقوى من محاولة ظهور القصيدة الحديثة بكل ابعادها. ومن بين شعراء المهجر الذين كتبوا قصيدة التفعيلة نسيب عريضة.

● **تتكلّم على القصيدة الحديثة وكأنها بدأت مع قصيدة التفعيلة؛ فهل تحصر الحداثة بهذا المظهر الشكلي؟**

- لا. أنا لا اقصد هذا. وانما في نظري القصيدة التفعيلية اكثر حداثة من القصيدة الحديثة ذات الشطرين. حتى النقاد المعاصرون يهتمون بنازك الملائكة والسياب وعبد الصبور والبياتي وخليل حاوي، وهم رواد هذه القصيدة، اكثر من اهتمامهم بسعيد عقل

والياس ابو شبكة. نظراً الى ان هؤلاء هم الذين يعبرون عن الانسان العربي أصدق تعبير. ويمكن ان نقول ان هؤلاء الرواد هم الذين حاولوا بناء نفس الانسان العربي.

● **لكن معظم هؤلاء الذين ذكرت كيف تنظر الى نتاجهم اليوم؟**

– أعتقد أن هؤلاء الرواد الذين صمتوا كان ذلك لاسباب غاية في التعقيد. هناك اشياء حدثت في الوطن العربي ادت الى خيبة احلام هؤلاء. هناك مثلاً حلم عبد الناصر القتيل، هناك الانقلابات غير الصحية، كل هذا ادى الى انتكاسة الانسان العربي وبالتالي الشاعر العربي.. فهؤلاء الشعراء لم ينحسر دورهم وانما، ربما، ينتظرون انحسار هذه الأزمات المرعبة وظهور صبح جديد، يتنفس فيه الانسان العربي بكل حرية.

● **مع أن هناك شعراء آخرين ما زالوا يكتبون من ضمن الظروف ذاتها التي جعلت هؤلاء ينحسرون وبالتالي ينتظرون..؟**

– مثلاً من بين هؤلاء البياتي مثلاً يعيد نفسه. يعزف على لحن متنوع. حجازي مثلاً طغى عليه الشكل التجريبي للقصيدة. فالبياتي والحجازي فقط. هما وحدهما من بين الرواد، اللذان ما زالا يكتبان. غير أن ذلك الاشراق والتفجير ضؤل شأنهما عند البياتي والحجازي.

● **وشعراء الستينات كأدونيس ويوسف الخال وانسي الحاج وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ... اين هم من الشعر المغربي الحديث؟**

– هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم، ربما، كان عندهم خلفيات سياسية غير واضحة. لهذا فتأثيرهم على الشعر المغربي تأثير ضئيل. فنحن هنا نبحث عمن ينقذ مجتمعنا، عمن يخوض تجربتنا. بكل مأساتها وبكل عمقها. ولا نبحث عمن يزخرف ويخدرنا باحلام نرجسية صرفة. غير أن هذا لا ينفي عن هؤلاء انهم اعطوا نفساً جديداً للشعر العربي من ناحية التشكيل. ومن ناحية بناء القصيدة بشكل هرمي.

● **وكأنك تخلط الى حد كبير بين الشعر كقيمة قائمة بذاتها. وبين السياسة. فيختلط بذلك تقويمك بين القيمة الشعرية عند الشاعر وبين القيمة السياسية..**

– لا ننكر أن مجتمعنا العربي مسيس، ويبحث عن ذاته وعن هويته، ويحث عمن يعبر عن هذه الذات العربية. لا نبحث عن الجمالية المطلقة. اننا نبحث عن معنى لحياتنا، عن مصيرنا، ونبقى دائماً نبحث عمن يعبر بكل صدق عن هذا المجتمع المريض. فهل في هذا سياسة ايضاً؟

● **صحيح ان المجتمع العربي ، ككل المجتمعات مسيس ، ولكن كل مرحلة تتسم بطابع خاص ، وبالتالي كل بلد يتسم أيضاً بطابعه الخاص ، الا تظن أن هؤلاء الذين ذكرنا كانوا يعبرون ، بطريقة أو باخرى عن احد وجوه الواقع العربي ؟**

– اذا كانت هناك مراحل ، معنى هذا ان المجتمع متجدد ومتطور ، اما مجتمعنا فمجتمع ساكن ، وبالتالي ليست هناك مراحل ، الشعراء الذين ذكرت ، الذين حاولوا ، وخصوصاً شعراء مجلة «شعر» حاولوا أن يعبروا عن واقع ما ، ولكنه واقع أجنبي ، واقع اشكالي ، اسارى ، المذاهب أو المدارس الشكلية الغربية وبالتالي فهم لا يعبرون عن مجتمعنا . عن واقعنا .

● **كيف تحدد هذا الواقع الأجنبي من خلال مظاهره ؟**

– ببساطة الواقع الأجنبي هو الواقع الذي لا نعرف فيه وجهنا الحقيقي ، فهو واقع ممسوخ بالنسبة لنا .

● **مثلاً ؟**

– مثلاً ظهور بعض المدارس الأدبية في الغرب . الدادائية الى الرمزية الى السريالية ، فهذه مدارس تغرق في المجتمع الغربي بمشاكله الخاصة ، بازماته ، بتطلعاته ، ويبقى ان هذه المدارس ، تمثل واقعاً ليس واقعنا ، يختلف عن واقعنا بكثير .

● **لكن الرواد الذين ذكرت : خليل حاوي والسياب والبياتي ، لم يكونوا مطلقاً بعيدين عن الرمزية أو حتى بعض السريالية ...**

– كانت هذه بداياتهم . وكما في كل بداية يندهش الفنان او الشاعر ، بمدارس غريبة عن واقعه ويتأخر بها زمناً معيناً ، ثم بعد مرور مراحل ينغمس فيها الشاعر انغماساً كلياً في مجتمعه يدرك ولا شك انه كان على خطأ في تبنيه لهذه المدرسة او تلك فيعود الى النبع الطبيعي الأصيل .

● **الشعر الحر نفسه تسمية اوروبية مترجمة ، وقصيدة النثر أيضاً ، لماذا لا تعتبر أن البياتي والسياب وحاوي ، وهم الذين اعتمدوا هذا النظام ، كانوا غريبين عن واقعهم ؟**

– أقصد ان الشعر العربي استفاد من الشعر الغربي . والشعر الحر ككل ، أول ما ظهر في الغرب . على ان الشاعر العربي أخذ اشياء كانت مجهولة لديه من ناحية الشكل فقط . اما المضمون فقد اخذه من واقعه .

● **حتى المضامين السياسية التي قامت على النظريات والتاريخية كانت أيضاً افرازات أوروبية بشكل خاص ....**

– اتفق معك في هذا. غير أن الشاعر العربي قد استفاد من هذه المدارس، ولكن هذا لا يعني انغماسه بشكل يتبنى فيه كل هذه المدارس بشكل مطلق والا أصبح الشاعر يلبس اقنعة متعددة.

● لنعد الى الشعر المغربي الحديث، بماذا تظن انه يتميز عن الشعر المشرقي الحديث؟

– ربما، الشعر في المشرق، يعيش شيخوخة مبكرة. نظراً لعدة عوامل. اما الشعر المغربي، فاعتقد أنه ما زال طفلاً وكما عند كل طفل هناك البراءة والحلم والتجدد... ربما هذه مميزات الشعر المغربي.

● والشعراء الشباب في المشرق العربي هل ادركتهم هذه الشيخوخة المبكرة؟

– اذا فتحنا خريطة الشعر العربي في المشرق، شخصياً، لا أجد في العراق الا سامي مهدي وحسب الشيخ جعفر، وسعدي يوسف، في مصر الحالية لا نجد الا أمل دنقل في لبنان محمد علي شمس الدين الذي لانعرف سواه من الشعراء اللبنانيين. ربما عدم الاطلاع على كل ما يجري في الساحة الادبية في المشرق يجعلنا نحذر من الحكم المطلق على كل الشعراء الشباب.

● والأسماء الشابة في الشعر المغربي؟

– هناك أسماء شعرية شابة في المغرب، وهذه الأسماء ممكن ان نذكر محمد بن طلحة، محمد الشيخي، عبد الله الراجع، عماد الدين السعيد، وأحمد بنميمون. هؤلاء وغيرهم ممن اعتذر عن نسيان أسمائهم، هم آمال القصيدة المغربية، لأن لهم القدرة على العطاء والبحث المستمر والتجديد. فهؤلاء هم، كما قلت سابقاً هم الذين يعطون للشعر المغربي المعاصر نكهة مميزة. وهذا لا يعني اغفال الأسماء التي سبقت هذا الجيل مثل عبد الكريم طبال، أحمد المجاطي، محمد الميموني، ومحمد بنيس وغيرهم... من الذين لا أتذكر اللحظة أسماءهم.

عبد الله راجــع

في «الهجرة الى المدن السفلى» ديوان الشاعر المغربي الشاب عبد الله راجع ، وفي القصائد التي نشرها في المجلات المغربية والعربية ، وبرز صوت شعري منفتح على الجديد ، بلغة ممتدة من الشرق العربي ومن الواقع المغربي.

● بماذا يتميز شعر الشباب في المغرب عن الجيل الذي سبقه؟

– التمييز بين شعر الشباب في المغرب ، وشعر الجيل الذي سبقه ، هو بشكل أو بآخر ، التمييز بين السعي الملح لمحاورة القصيدة المعاصرة ، وتجربة الشعر الحر. لقد استهلك الجيل السابق كل امكاناته وطاقاته في اعتصار ما كانت تزخر به قصيدة الشعر الحر بالشكل الذي ظهرت به في أعمال الشعراء المشارقة. وأعتقد أن عملا من هذا النوع لم يكن يخرج عن اطار النص الكلاسيكي الا انطلاقا من جزء من البنية الزمانية ، هو المتمثل في تجاوز الحدود التي رسمها الخليل للبيت والتفعيلة والقافية ، مع نزوع شبه شبقي ، لدى البعض ، لاستخدام الصورة الشعرية بمفهومها الساذج ، وعكوف – يكاد يكون تصوفيا – على استنزاف التفعيلة ، ومحاورة اللغة ككيان موروث ينبغي معاملته بقداسة.

ولقد استنفد هذا النص قدرته على احداث التأثير المتوخّى منه ، اذ كان أصحابه يتعاملون مع الشعر ، كمفهوم ، انطلاقا من وجهة نظر ماضوية تحاول اكتساب المعاصرة بهذا التمرد الذي كان يطل باستحياء من خلال قصيدة الشعر الحر ، بصرف النظر عما يحدثه مثل هذا النزوع من انفصال بين الواقع الملموس ، وقراءة النص الشعري لهذا الواقع. ولعل المجال لا يتسع للكشف عن الأسباب التي حتمت هذا الانفصال ، الا أن الزاوية التي يجب الانطلاق منها هنا ، تتحدد في اعتبار المبدع صوتا لتشكيلة اجتماعية معينة ، هو في الوقت نفسه وعيها الممكن.

يحاول شعر الشباب في المغرب أن يتجاوز موقف التمرد على البنية الايقاعية لمعانقة مجال أرحب، يعيد النظر حتى في الأسس البلاغية والنحوية والدلالية، ككل متجانس. إن النص هنا بنية تحددها قوانينها الخاصة والمتميزة، دون أن تعني الخصوصية أو التمييز الانفصالي عن الجذور. وهو، بالاضافة إلى ذلك، يحاول أن يطمس تلك الهوة التي كانت تفصل بين الواقع، وقراءة الواقع. ويسعى جاهداً لتأكيد هويته وانتمائه.

لقد ولدت قصيدة هذا الجيل من تراكم كمّي، لتؤكد العملية التي سبقتها على المستوى الاجتماعي، فكانت أجدر بمحاورة المعاصرة قبل امتلاكها.

● **ما هي طبيعة علاقتك واهتماماتك بالشعر العربي المعاصر؟**

– دعني أؤكد لك أولاً أن الجيل الذي أنتمي إليه عايش تدرج النص الكلاسيكي نحو التلاشي بفعل الحضور الكثيف لقصيدة الشعر الحر، كما عايش مرحلة الخروج من أسار هذه القصيدة حين تحولت – هي بدورها – إلى حاجز يسمق بين التطلع والامكانات، بين الممكن والكائن. ولقد كان هذا التنقل بمثابة الوجه الفني لما حدث في إطار التغيرات التي حصلت داخل الكيان العربي، سلباً وإيجاباً. وهو نفسه الجيل الذي قرأ لاليوت ونيرودا وايلوا، وغيرهم وكانت هذه القراءة، وتلك المعايشة، وجهين لعملة واحدة تركزت في النزوع الحاد إلى امتلاك هذا العالم المستعصي على الامتلاك: عالم القصيدة. وكان الاهتمام بالشعر الغربي محاولة مشروعة منا، نصل من خلالها إلى المشارب التي انطلق منها شعرنا العربي المعاصر، فينا على الأقل.

ولم يكن من السهل أن نكتشف ما في القصيدة العربية من ازدواجية تجمع بين لغة موروثة وبحث دائب عن المعاصرة، بين المضمون القومي الوطني، وشكل مستمد – في جزء كبير منه – من النصوص الشعرية الغربية، كجانب من الثقافة، يحقق الإدراك اعتماداً على نماذج فنية، تُخفي وراءها نشاطاً معرفياً وايديولوجياً. بين واقع يغلي، ونص مهادن، لأنه ينطلق من موقع المهادنة: لقد اكتشفنا ذوبان عبد الصبور في النزعة الإليوتية، اكتشفنا في ادونيس روح رامبو المدمرة، واكتشفنا لدى بعض الرواد الآخرين كيف يتحول الاقتراب من لغة الحديث اليومية إلى السطح الفكري والفني. لكننا اكتشفنا أيضاً أن هناك لحظات تستطيع القصيدة العربية خلالها أن تقف على قدميها لتضاهي أرقى النماذج الشعرية في الغرب.

كنا ندخل عالم القصيدة العربية مزوّدين بحسّ نقدي قادر على اكتشاف مواطن النقص، وحقول النص الغائب، فيما هو يحاول – أثناء ممارستنا الكتابة الشعرية – أن يملي علينا ضرورة التجاوز كاختيار حتمي.

ولحدّ الآن ما يزال هذا التجاوز مجرد مشروع أعتقد أننا بدأنا في تحقيقه.

● هل تعتبر أن الشعر المغربي الراهن، أي شعر السبعينات، له خصوصية بالنسبة إلى الشعر في المشرق العربي؟

– إذا كانت الخصوصية تعني التمايز، فالأمر صحيح إلى حد ما. لقد انتهى الوقت الذي كنا نقرأ فيه القصيدة المغربية فنعثر فيها على بصمات السياب وعبد الصبور وحجازي وغيرهم. أغلب النماذج الشعرية التي استقت من هذه المنابع، ذابت فيها ثم تنوسيت. ذلك لان النسخة لا تملك إطلاقاً قيمة الأصل. ولديّ اعتقاد – يكاد يكون راسخاً – بأن الشعر المغربي – ابتداء من الستينات – دخل مرحلة التجريب، والبحث عن الصوت المتفرد، داخل متاهة من الأصوات، اختلط فيها الغث والسمين. صحيح أنه استطاع بعض الشعراء أن يبرزوا كأصوات متميزة، تملك نكهتها الخاصة. لكن الشذوذ لا يقاس عليه. سينقلب الأمر ابتداء من السبعينات إذ بدأت تتحدد ملامح حركة شعرية متميزة يبدو أن النقد العربي لم يعرها كبير اهتمام، لأسباب يعود بعضها إلى بعد الشقة، وعدم توافر إمكانيات النشر والتوزيع في غالب الأحيان، كما يعود بعضها الآخر إلى تضخم في الأنا لدى بعض النقاد العرب ممن يقصرون مصطلح «الشعر العربي المعاصر» على المساحة المحيطة بهم.

إن قراءة للنص المغربي المعاصر لتؤكد انتمائية هذا النص إلى واقع له خصوصيته داخل وحدة الواقع العربي من جهة. كما تؤكد الخصوصية نفسها على مستوى اللغة والايقاع والدلالة والرؤيا، بل إن النص الغائب (LE TEXTE ABSENT) في القصيدة المغربية المعاصرة – بالاضافة إلى احتوائه على الكثير مما يمت بصلة إلى الموروث الشعبي، زجلاً وحكايات وحكما، مما له خصوصية بالطبع – يتضمن موروثاً عربياً ملوناً بالنكهة المغربية الخاصة، وقابلاً للهضم كموروث شخصي. وربما كان من المفيد أن أشير إلى أن ظاهرة التدوير، واستخدام الجملة القرآنية، والتكثيف الدلالي، بالإضافة إلى اعتماد البناء التصاعدي في معمارية النص هي اجتهادات مغربية أكّدها – وما يزال – المتن الشعري المعاصر في المغرب، قبل أن تثير نقاشها النظري في المشرق العربي.

وإذا كان لا بدّ من التوضيح، فانني أشير، في مجال الايقاع مثلاً، إلى أن إيقاع الدارجة المغربية، خصوصاً في التعامل اليومي العادي، هو تقريباً إيقاع المتدارك (كعروض) حين يتحول إلى ما أسماه البلاغيون «ضرب الناقوس» (دخول القطع أو التشعيث أو الاضمار بعد الخبن). مما يستثني هذا الايقاع العروضي من الفكرة التي تقول بموت شعر التفعيلة كوحدة إيقاعية مكررة. ويؤكد أن حضور المتدارك في القصيدة المغربية المعاصرة هو حضور شرعي تفرضه قراءة الواقع. وإن في هذا المستوى الجزئي.

إلاّ أن الشيء الذي أريد أن اؤكده هنا هو أن هذه الحركة المتميزة التي تملك خصوصيتها

داخل المتن الشعري العربي المعاصر هي ، على الصعيد الداخلي ، انبجاس نوعي من تراكم كمي يتضمن ، إلى جانب «الشعر» ، الخطب المنظومة ، والأحاجي ، واستعراض التورمات الذاتية .

● **هناك من يقول أن تجربة الشعر الحر (شعر التفعيلة) قد استنفدت ، شأنها شأن تجربة الشعر العمودي؟**

– لا بدّ من ضبط المصطلح أولاً ، فرواد الشعر الحر يؤمنون بأن ما يميز هذه الممارسة عن النص الكلاسيكي إنما يعود إلى تكسير قانون الشطرين ، وتعويضه بقانون التفعيلة كوحدة إيقاعية . لا أريد هنا أن أغير من هذا المصطلح شيئاً . فأنت ترى أن الحجة التي يُعتمد عليها في تمييز ما يُسمى بالشعر الحر عن الشعر العمودي إنما ترتبط بهذا الخروج الجزئي عن البنية الايقاعية الموروثة ، وكأن المسألة مسألة إيقاع لا أقل ولا أكثر ، في حين كان يجب أن يرتبط هذا الخروج لا بالبنية الايقاعية فحسب بل بمجموعة من القوانين الداخلية للنص . لكي يكون شرعياً آنذاك أن نتحدث عن ممارسة شعرية منفصلة ومتميزة عن سابقتها .

لم تكن قصيدة الشعر الحر ، بالمفهوم الذي أعطي لها ، سوى محاولة لترقيع النص العمودي بعد أن تكشف فقره المدقع . يحضرني هنا مثال أورده الدكتور محمد النويهي ، يشبه فيه حالة الانتقال من النص العمودي إلى ما أسماه بالشكل الجديد (وهو يقصد الشعر الحر ما دام يركز في مستهل كتابه على التغيير الذي طرأ على الايقاع فقط) شبّه فيه هذه الحالة بحالة المرأة حين تستغني عن المساحيق لتعتني بنظافة جلدها . يثيرني هذا المثال كثيراً . لأنه يؤكد لي أن البشع بشع حتى وهو يستغني عن المساحيق بتنظيف الجلد . لأنه في تهالكه على المساحيق ما يؤكد بشاعته الحقيقية .

نستطيع الآن أن نقول إن هذا الخروج عن البنية الايقاعية الموروثة ، لم يحل بمفرده إشكالية البحث عن القصيدة المعاصرة لأنه لم يقدم إلاّ تنويعاً على الوتر نفسه . والشعر المعاصر ليس حالة استنفار لمواجهة إيقاع أثبت عجزه ، وإن كانت هذه المواجهة مجرد نقطة في جدول أعماله ، بقدر ما هو خلق حالة تجاوز لكل ما هو متخلّف وقاصر في الممارسة الشعرية ككل . من هنا كان طبيعياً أن تستنفد تجربة الشعر الحر ، شأنها في ذلك شأن تجربة الشعر العمودي . لأنها حين هاجمت قانون الشطرين بحجة سموقه في وجه اندفاع التجربة واسترسالها ، تبنّت غيره من القوانين التي كان يجب نسفها من الأساس . ولديّ اعتقاد بأن التعامل مع التفعيلة الواحدة كصورة صوتية لا رابط بينها وبين «المفهوم» و«الدلالة» كان من الأسباب التي عجّلت بسقوط هذه التجربة ، لأنها تناست أن الدليل اللغوي في النص الشعري لا يتضمن الشيء والاسم ، ولكنه يتضمن المفهوم والصورة الصوتية كما يشير إلى ذلك سوسور .

● **ما هو موقفك من اللغة في الكتابة الشعرية؟**

– أحب أن أنطلق هنا من سوسيولوجية الأدب ، وبالذات من لوسيان غولدمان. تملك الطبقة الاجتماعية وعيها الواقعي المنطلق من ممارستها للحياة اليومية ممارسة متميزة حتى على صعيد الأحاسيس. لكن هذا الوعي الواقعي ليس صافياً بالقدر الذي نطمئن معه إلى القول بأنه وعي متميز ، إذ تنحشر فيه ممارسات وهموم قد لا تمت بصلة إلى هذه الطبقة. ويحتل المبدع – أو هذا هو المفروض – في طبقته مكانة تخوله لأن يشكل وعيها الممكن كأقصى ما يمكن أن تصل إليه في تطلعاتها وهمومها ، دون أن يغير ذلك من طبيعتها.

وأعتقد أن دور المبدع ليس مقصوراً على هذا الجانب فقط ؛ ذلك أن لغة الطبقة التي ينتمي إليها المبدع هي بشكل أو بآخر وعي واقعي باللغة. ومن هنا تتحدّد مهمة المبدع ، في الصعود بإمكانيات هذه اللغة إلى أقصى ما يمكن أن تزخر به من طاقات ، دون أن تتغير طبيعتها ، فلغة المبدع ليست سوى وعي ممكن باللغة. يتحقق في نموذج هو بالضرورة فضاء لغوي للغة. كل كتابة شعرية هي نفس مستمر «للقاموس» ما دامت اللغة التي نتعامل بها يومياً ، نفياً مستمراً لتمركز الدلالة.

حين تتمركز اللغة – كنظام للأدلة – في حقل شعري ، تتسع دائرة الدلالة أكثر من اتساعها خلال ممارسة هذه اللغة على مستوى الحياة اليومية. بل ان اللغة لتنتفي أحياناً حين يستطيع البياض – كمكان لغوي – أن يوحي بما تعجز اللفظة عن الايحاء به. فتدخل اللغة بذلك في مجال أوسع هو مجال الدلالة ، لتتحول إلى مجرد نظام. من هنا كانت لغة القصيدة مثار تساؤلات حادّة : فالقارىء الذي أسلم نفسه للقاموس ، يقف أمام هذه اللغة موقف من يبحث في أرجاء البيت عن مفتاح الدولاب ، بينما يوجد المفتاح في جيبه. ولعله ليس من الصعب أن نشير إلى أننا نمارس في حياتنا اليومية لغة يخيل إلينا أنها بسيطة للغاية ، بينما تتحكّم في هذه اللغة شبكة من التعقيدات التي تنتج عن إبداعنا للدلالات الهامشية ، وعن الجوانب السيكولوجية المتحكمة في ممارستنا للغة ، وعن احتكاكنا بالواقع ، وانتماءاتنا الاجتماعية والثقافية وغيرها. إننا نمارس هذه اللغة بتعقيداتها ، وقد نستغرق وقتاً لا بأس به في البحث عن دلالة جملة فاه بها أحدنا. ومع ذلك لا نستنكف من إضاعتنا لهذا الوقت ، بينما نتحول داخل القصيدة إلى كائن لا يحسن استغلال ما يملك.

● **الشعر والسياسة؟**

– يشكّل الشعر بنية صُغرى داخل بنية أعم هي البنية الفوقية التي تحافظ على تماسكها بفعل استمدادها من الواقع ، ودخولها معه في جدلية الأخذ والعطاء. يقف الشعر هنا بين الرفض والقبول كما يقول ستيفن سندر : يعتنق القبول حين يثبت له ، بعد اختباره النظم الاجتماعية ، ان

هذه النظم لا تتعارض مع الأسئلة الجوهرية التي يوجهها إلى الحياة ، ويعتنق الرفض حين يتكشف له هذا التعارض ، وهو في كلتا الحالتين يثبت هويته كجزء من بنية فوقية ، تربطه بغيره من الأجزاء داخل هذه البنية علاقات لا مجال لانكارها. بين الرفض والقبول ؛ يبقى الشعر مشروعاً ، ولن يصل إلى مرحلة الامتلاء إلاّ حينما تتحقق القيم التي ينادي بها. إن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة ما بينه وبين مجتمعه (لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها) فحجر الزاوية في تفهمنا للابداع الفني هو تتبع عملية التغيير التي يمارسها الشاعر بالنسبة لمجموع «الانا» المحيطة به (CAUDWE) ممارسةً تحاول أن تغير في مجال «النحن» القديمة لتصبح «النحن» الجديدة المؤيدة له. إن حركة العبقري – كما يرى د. مصطفى سويف – متجهة إلى استعادة النحن في تنظيم جديد ، على أن لكل عبقري طريقته في ذلك. وإن مجال الشعر هنا مجال سياسي كما ترى.

احمـــد بنميمون

أحمد بنميمون، شاعر شاب يتمتع بلغة نضرة وواعدة. له مجموعة شعرية بعنوان «تخطيطات حديثة في هندسة الفقر» (١٩٧٤)، ومسرحية شعرية بعنوان «نار تحت الجلد» (١٩٧٧).

● بماذا يتميَّز شعر الشبان في المغرب عن الجيل الذي سبقهم؟

– تأثر الشعر المغربي في مرحلة الستينات بكل سلبيات وإيجابيات الشعر العربي في المشرق، ونستطيع أن نتلمّس تجليات متعددة لهذا التأثر في شعر الجيل السابق دون استثناء، فالقصيدة الشرقية تلقي بظلالها عليه وهي حاضرة فيه بحيث يصبح ممكناً الجزم بأن هذا الجيل لم يكن يرى في الواقع المغربي المتحرك، ومن تحولاته وتناقضاته مصدر إلهام، فحركة القصيدة عنده لا تتجاوز مستوى المجرد والذهني، تنتقل من الكتاب إليه ومنه إلى الكتاب، بحيث تتحقق غربة قاسية للشعر عن الواقع في صورة قطيعة ترفض التواصل، ثم إن قراءة الشعر المغربي في هذه الفترة تجعلنا نتلمس التأثر بكل النظريات النقدية والطروحات الأدبية والاتجاهات الفكرية التي لم يكن مصدرها الواقع المغربي آنذاك، بقدر ما هي مستنبطة من قراءات الشاعر المغربي لما كان يرافق الشعر العربي في المشرق من متابعات نقدية. هذه هي الصورة بإيجاز. أما عن شعر الشباب في اللحظة الراهنة فإن ما يميِّزه هو احداث هؤلاء لنقلة نوعية في النظر وفي التعامل مع الشعر والواقع التاريخي في الآن نفسه، بحيث لم يعد الشعر ممارسة نظرية أو استجابة لنوازع ترغب في أن تتحقق في التعبير الشعري، لم يعد الشعر عملاً تجريدياً ونشاطاً ذهنياً. إن من ملامحه التجاوز والصدام والتتبُّع الدقيق للحظة التاريخية من أجل فهمها من الداخل، واستغلال معطياتها من أجل الفضح والتعرية، ومن أجل التفاعل مع القارئ نحن نخاطب فيه عقله، ونثور على الشعر الذي يكتفي بدغدغة المشاعر والعواطف وهذا الانجاز على مستوى المضمون تطلب التخلي عن «الثرثرة الشعرية» وتكريس التركيز – على مستوى الشكل – على معطيات متعددة

شكلت انتصاراً للقصيدة الحديثة منها: استغلال اللغة الدرامية وكذا البناء الدرامي من أجل قصيدة تصور حركة الواقع وتتفاعل معه وبه فيما تمتد وتنتشر كلماتها على الورق، أي أنها قصيدة لا تطول وتقصر بلا مبرر فني كما هو الشأن في «المطولات العصماء» التي لم تعد تملك مبرراً لوجودها. لن أتكلم عن الفوارق الثقافية بين الجيلين، فمن المعروف أن المصادر المعرفية التي استقى منها جيلنا هي مصادر مغايرة وجديدة ولها هي الاخرى ملامحها التي تحدد تميزنا عن الجيل السابق. ثم ان طبيعة المرحلة السابقة كانت تحتم الخضوع شبه الكلي للفكر السائد وقواعده في اللغة وتجعل «الانفتاح» على تجارب أو مصادر جديدة عملاً محفوفاً بالمخاطر نتيجة للظروف والضغوط السياسية التي رزح تحتها المغرب في فترة الستينات. تآمر على الحركة التقدمية واغتيالات ومحاكمات وحالة استثناء توجت ذلك كله.

● ما هي طبيعة علاقتك واهتماماتك بالشعر العربي المعاصر؟

– إن الشعر المغربي الحديث نهر يصب في بحر الشعر العربي المعاصر، ونهر زاخر كما أحب أن اؤكد. يتأثر ويسعى بكل طاقاته إلى أن يصبح مسموعاً على الساحة العربية، ومؤثراً فيها. وتطلب مني أن أتكلم شيئاً عن طبيعة علاقتي واهتماماتي بهذا الشعر، فتحيلني إلى تأمل تجربتي مع الشعر منذ البدء. ولا أعتقد أن المجال هنا يسمح بذلك، إلاّ أنني أستطيع أن أقول: إنني لم أنبت من لا شيء ولا أستند على فراغ. إنني نبتة من هذه الغابة تفخر بارتوائها منها واستنادها على التراث الشعري العربي قديماً وحديثاً. ويبقى مطلب التجاوز حلماً كبيراً، أسعى من خلال ما أبذل من جهود في بحثي في تجربة الكتابة في سبيل الوصول إلى جديد أنتمي إليه ولا ينكره عليّ قارئي، لأنني لا أريده جديداً بملامح أجنبية عني. فجديد هذا النوع أعتبره خروجاً على انتمائي وعلى تاريخي. ومن أجل تأكيد علاقتي من الشعر المعاصر، فانني في نفس حدود هذا الشعر ومن منطلقاته نفسها أحاول أن أضيف جديداً. لقد استطعت أن أصل إلى أهم القضايا التي تشغل بال النقد العربي المعاصر وأحاول أن أهضمها على طريقتي حتى أتفاعل معها على نحو يضمن لي تفردي في معالجتها، ونفس الشيء يتم عند كل الشعراء من جيلي في المغرب وفي هذا بعض ما ينعش الأمل في ولادة قصيدة مغربية تتجاوز وتضيف في آن واحد الكثير مما عجز عنه الجيل السابق علينا في المغرب وحتى في المشرق.

● هل لشعر السبعينات المغربي خصوصية بالنسبة إلى شعر المشرق العربي؟

– تسألني عن الخصوصية، وهي مطلب صعب، شأنها شأن التجاوز، الحلم الكبير لكل شاعر أو لشعراء أية مرحلة. إنني أقرأ لوركا ونيرودا وأحسّ أن لكل منهما طعماً خاصاً رغم وحدة الهم والاتجاه واللغة بينهما، ذلك أن حضور اسبانيا في شعر لوركا شيء لا يستطيع أن يقدمه لك

إلاّ لوركا ذاته. ويصح القول نفسه عن شيلي نيرودا. هكذا أفهم الخصوصية، فهل تريدني أن أزعم أن شيئاً كهذا توافر لشعر السبعينات في المغرب مقارناً مع نظيره في المشرق العربي؟ إننا يا صديقي ما زلنا في بداية الطريق وفي أول البحث. ولكننا نحاول أن نحقق بعضاً من ذلك من خلال النظر في واقعنا برصدنا لتحولاته ومتابعتنا لتناقضاته بالتحليل. ثم هل نقبل أخيراً باقامة حدود بين الابداع العربي، ترى هل يقبل الشعر العربي هذه التجزئة هو الآخر؟ نحن ضدّ أن تتشابه الأصوات التي تصدر عن الجناح الغربي للعالم العربي مع أصوات المشرق. لكن رغم ذلك يمكن أن نعين مؤشرات دالة عن خصوصية مقبلة تتجلى فيما يبذله الشعراء الشباب في المغرب على صعيد أدوات الابداع التي هي أدوات الوعي في الوقت ذاته. مما نرى فيه إمكانية للحديث عن لغة شعرية ذات ملامح أو خصائص مغربية.

● هناك من يقول أن تجربة «الشعر الحر»، قد استنفدت شأنها شأن الشعر العمودي، ما رأيك؟

– لعلك تشير إلى ذلك البديل المدهش والصعب: قصيدة النثر. لكن ماذا تقول عن تلك العبثية والمجانية التي يسقط فيها أو ينقاد إليها بعض «كتابها» لقد كتبت في هذا الاتجاه من الشعر ومعظم قصائدي في مجموعتي الشعرية الأولى «تخطيطات حديثة في هندسة الفقر». تسير عليه. وأعترف أن التوسل إلى الشعر بهذا الشكل مغامرة مشحونة بكثير من التوتر والخطورة. إذا كنت ترى معي أن الشعر هو رحلة إلى أعماق الواقع عبر شبكة معقدة من العلاقات غير المعافاة ومن التناقضات غير البريئة. ثم من يقوى على أن يخلع عن لغة النثر جفافها المترتب عن ابتذالها اليومي. إنني أرى أن هذه هي مهمة الشعر: أن يثري اللغة بخلق دلالات أو مجازات جديدة تتجاوز القديم باستمرار من داخل نفس الأرضية وأن ينقذها بالتالي من شراك عاديتها وأيضاً من حبال التهجين والمجانية. ويجب التنبّه أخيراً إلى التفاوت بين المستويات المتعددة للتجارب الشعرية العربية.

اعتبر اكتشاف استنفاد تجربة الشعر الحر لامكاناتها حدثاً متأخراً. لأن الذين وقفوا عند حدود تكسير الشكل القديم لم يستوعبوا بحق الامكانات الهائلة والأبواب الواسعة التي فتحتها تجربة الشعر الحديث كما أحب أن أسميها على مستوى أدوات الوعي التي يملكها الشاعر المعاصر والمجالات المتعددة لتوظيفها. إن قيمة التجربة الحديثة تكمن في أنها جعلت الشعر يضطلع بمسؤولية إبداعية حقيقية في إضاءة الفكر عن طريق إضاءة مستقبل اللغة بالاستمرار في توسعتها، أو بالشروع في استغلال الامكانات الشعرية للغة النثر. وفي هذا منتهى الصعوبة والخطورة. فهل ننجح؟

● ما موقفك من الكتابة الشعرية؟

– أنا مع الفكرة التي تعطي أهمية كبرى للدلالة في لغة الشعر. وأعتقد أن تصوراً غير هذا لا يمكن أن يوجد إلاّ مع نية إفراغ اللغة لجعلها عاجزة عن أداء وظيفتها في التواصل الاجتماعي وفي إيصال الاحتجاج، بهذا يتم اغتيال اللغة سياسياً من جهة وطبقياً بأن يخلع عليها قياسات جمالية تنفي وجود الفكر في الكتابة بصفة عامة وتلغي المضمون أو تغتاله كما هو واضحٌ في هذه الحالة من جهة ثانية. إن توظيفاً ثورياً للغة لا يمكن أن يتم بعزلها عن المعنى وعن الوعي. إننا في الشعر لا نملك غير اللغة أداة للتعبير فماذا يبقى لنا منها إذا جردناها من دلالاتها. أقول هذا وفي ذهني أمثلة كثيرة عن لغة فتحت آفاق دلالات كانت تبدو موصدة أمام الشعر وشواهد مختلفة عن قصائد تقوقعت على ذاتها وأضاع أصحابها مفاتيحها. لكنني ضد الاسفاف الذي يسطح اللغة ويفقدها تضادها، بجعلها مفهومة خاضعة لقوانين الفكر السائد في التعبير عن العالم والأشياء. إنها بذلك تفقد كل قدرة على الاحتجاج، بله المواجهة.

وأخيراً من يستطيع أن يدّعي أنه يملك موقفاً متكاملاً من اللغة أمام هذا الذي نسميه «الشعر». إنني لا أدّعي ذلك: أنا طفل يتوسل إلى الشعر بالتجريب. وسأظل أبحث وأتجاوز، وأرى صادقاً أن القناعة في مجال كهذا غير واردة. فهي إن لم تكن علامة على موت الشاعر في الكائن الانساني. فهي محاولة عقلنة عمل إذا تم خضوعه للعقل بصفة كلية فقد ماءه ورونقه من ناحية، وأضاع القدرة على التصور الحر في ما يفترض أنه أداتنا لخلق واقع إنساني جديد.

● **كيف تحدد علاقة الشعر بالسياسة؟**

– السياسة عندي نقيض البراءة، بمعنى انها القدرة الطبقية والانتماء الطبقي في شموليته. وهذا لا يعني من جهة أخرى انني أرى الكتابة مرادفة للبراءة، إنها أيضاً انتماء طبقي وقدرة في نفس الاتجاه. لكن ضد تداخل الطريقتين: إن السياسي يعبر عن وعيه بالطريقة التقريرية المباشرة: إنه يطمح إلى تحقيق مجموعة مصالح. بينما الشاعر ينظر إلى الواقع من زاوية مغايرة. وشعرياً لا يجب أن يركب ما هو مرحلي، وأن يميز بين مختلف الآراء وأن يحدّد لون كل اتجاه من أجل الفضح والكشف والتجاوز. أنا صدامي وخصومي هم أولئك الذين يعملون على طمس الصراع أياً كان مستوى تجليه واحتدامه، بهذا أدفع عن شعري السقوط في الاحتواء باستيعاب متحفز لكل أسباب الصراع وبوعي حاد لكل ما يعادي الفكر والانسان.

أنا، أخيراً، ضد «تسييس الشعر» أي جعله في خدمة المرحلي أو تابعاً لبرنامج. ومع أن الشعر يعرّي الواقع ويرتبط به وفي هذا قمة التوهج النضالي. وأنا. أيضاً، مع محاسبة الشعر سياسياً وأعتقد أن في هذا التقدير أو التسفيه للواقع الذي أعاد إنتاجه. وفي هذا أيضاً التحديد الاجتماعي لفعل الشعر.

● **ما رأيك بالشعراء العرب الذين يكتبون بلغة أجنبية؟**

– إذا كانت المعطيات الموضوعية للواقع العربي تخضع لضغوط الطبقة السائدة. تكشف لنا عن تهميش النتاج الفكري والثقافي حتى بالنسبة للابداع في اللغة العربية فكيف يمكن لابداع في لغة اخرى أن يؤثر في الواقع حتى وإن كانت هذه اللغة هي الفرنسية لغة الطبقة السائدة نفسها. وإذا أمكن القول أن المبدعين باللغة الأم نصف منفيين، فإن المبدعين باللغات الأجنبية منفيون تماماً كما عبّر عن ذلك مالك حدّاد. إذ لا يوجد في اعتقادي إبداع لذاته. إن الآخر – القارئ في هذه الحالة ضروريٌ وفي غيابه يظل في معزل عن جملة الوظائف التي يمكن أن يؤديها. وأشير بالمناسبة إلى ما قام به شاعر مغربي يكتب بالفرنسية هو محمد الواكيرا من اعلانه عن تخلّيه عن الكتابة بالفرنسية ليعود إلى الكتابة بالعامية المغربية، كبديل من أجل التقرب من القارئ.

المســــرح :

الطيب العلج
عبد الكريم برشيد
محمد تيمــر

الطيب العلج

أحمد الطيب العلج ، من أغزر العاملين في حقول الأغنية والمسرح والتلفزيون في المغرب ، وهو إلى جانب دوره الكبير في الحركة المسرحية المغربية ، عمل بشكل بارز على تطوير الأغنية المغربية من خلال كتابة الكثير من الأغاني التي أداها أشهر المغنين المغاربة.

ولقد استطاع العلج ، عبر أعماله المسرحية والغنائية والتلفزيونية ، ان يكون من أقرب الفنانين المغاربة إلى قلوب الناس. وهو في هذا أكثرهم شعبية وأبسطهم لغة وتوجهاً إلى الجماهير.

ولعل ما يلفت عنده هذه الغزارة في الكتابة والتأليف. فله أعمال ألفها بالعامية (حوالي ٣٥ عملاً) وأعمال بالفصحى (حوالي ٥ أعمال) ومؤلفات بالعامية والفصحى معاً (حوالي ١٣ عملاً). واقتباسات عن عدد من الكتاب الغربيين أبرزهم موليير ولوركا وغوغول وبتليت وتشيخوف وكولدوني (تبلغ حوالي ٢٠ عملاً) ومؤلفات مشتركة مع مؤلفين آخرين (حوالي ٧ أعمال). ويبلغ عدد ما كتب حوالي المئة عمل.. بالاضافة إلى نشاطات ادارية أخرى.

هذا الحوار الذي أجريناه معه تناول موضوعين أساسيين: الأغنية المغربية والمسرح المغربي.. باعتبار ان العلج مارس الكتابة في الفنين معاً...

الأغنية الشعبية كانت بالنسبة إلي حاجة طبيعية خلقت معي ، أخذت طريقها إلى الناس بلا إرادتي. لأنني كنت ، وأنا صغير ، أستظهر كل الاغاني الشعبية التي كانت على ألسنة الناس. واذا كان العرب يقولون: «من استظهر المعلقات السبع نطق بالشعر أحب أم كره» فأنا أقول: من استظهر رباعيات المجذوب وقصائد المدغري ، وسيدي قدور العلمي والامثال المغربية والأقوال المأثورة بالشعر نطق. بالإضافة إلى انني تربيت في بيئة مغربية نازحة من الاندلس. فبيتنا كان بيت ذكر وبيت بساط» ، (هو المسرح المغربي العريق) ، وبيت شعر شعبي ، لأن شعراء «الملحون» كانوا يترددون على منزلنا وكأنه منتدى أدبي.

أمي كانت تستظهر كل الأمثال وكل القصائد، وكانت مثقفة. كانت تقرأ وتكتب، وهذا الشيء لم يتوافر لأختي، بنتها.

وجانب الشعر العامي لم يظهر منه للناس إلا الأغنيات التي أقبل عليها الملحنون. أما الشعر الذي تناول مواضيع أخرى فما زال محفوظاً في الدواوين. والذي رأى منه النور قليل، ظهر في بعض مسرحياتي على لسان الممثلين، وبالأخص، «القاضي في الحلقة» و«الاكباش يتمرنون». لأن الشعر العامي في المغرب. قام بدور ايجابي عبر التاريخ. واذا أردنا أن نسفه المؤرخين الذين كتبوا تاريخنا من منطلقات خاصة بهم، فلن نجد إلا مرجعاً واحداً هو الشعر العامي. لأنه سمى الأشياء بأسمائها ونقل الأحداث بدقائقها، ولم يعط البطولات لغير أهلها ولم يزيف لا الاحداث ولا الوقائع ولا المواقف. الشاعر المغربي العامي عرف بدقة الملاحظة وسرعة التسجيل: دخول أميركا إلى المغرب، مغالطات النازية، مواقف بعض الجنرالات الذين كانوا مقيمين في المغرب. وهذا ما نسميه في بلدنا: مفهوم الثقافة الشعبية. لدينا هنا اربعة أو خمسة مفاهيم نشب على ترديدها. ما هي: أولاً: عيب، كل شيء معيب، ونقول لمن أتاه عيب. «احشومه»: كل ما يخل بالحياة نقول انه مخجل، وهي معنى «احشومه». «ماشي صواب» نقولها لكل تصرف غير لبق، بكل انفعال يتسم بالاندفاع لكل من أراد أن يفرض عليك الرأي بالقوة، ثم تأتي كلمة «ماشي مليح» معناها لكل من اذا أتي أمراً منكراً ويعتقد انه ولا بد ان يلاقي جزاءه، طبعاً من منطلق ميتافيزيقي، لكننا نؤمن بهذا. ثم تأتي الاتجاهات الممنوعة فنقول: «الحلال بين والحرام بين» هذه بعض كلمات من مجموعات كبيرة جداً شبينا ونحن نرددها لنتفاعل بها ونتأثر بها ونؤثر بها.

بالنسبة إلى الأغنية المغربية، كنت في طور الشباب وكنت قد أحببت. والحب وحده يستطيع أن يحول الجماد إلى شعر. فكتبت بعض الأشياء التي كنت أرددها وحدي، ومع زمرة من أصدقائي، وكنت الحنها وأغنيها لأنني أجيد بعض النقرات على العود. فسمع بها بعض الملحنين وقدموها إلى الاذاعة بدون استشارتي. وهكذا وجدت نفسي شاعر أغاني.

ولقد كان للأغنية علي فضل كبير من الوجهة المادية. والأغنية عوضت باستمرار كل خساراتي في المسرح. فالأغنية التي تستغرق من وقتي خمس دقائق تعوضني دائماً كل الخسائر المادية والمعنوية التي أتجشمها لدى كتابتي مسرحية وتقديمها للناس. ذلك ان كتابة المسرحية تقتضيني سنة كاملة وعندما أقدمها للناس أجد اللعنات تلاحقني من كل مكان. وأجد أحياناً بعض العزاء في بعض الكلمات الطيبة لكنها في الغالب قليل من كثير. الا انني مع ذلك منصرف

بكل اهتمام إلى المسرح دون غيره. وليس معنى هذا انني أنكر الأغنية انني أسجل خواطري فاذا راق لأحد الملحنين شيء منها لحنها.

الأغنية المغربية تناولت كل المواضيع، بمعنى انها عمل ملتزم بالانسان ولصالح الانسان. تكلمت عن زيف المظاهر. عن زيف المواقف. عن المغالطات. عن القيم. عن المثل. عن الوجدانيات. عن الحب. عن العاطفة. عن النزوع للخير والنزوع للشر. عن الانسان في بداوته وعن الانسان في تطلعاته وطموحه. واذا كنا لم نستطع أن نقدم كل هذه النماذج فالذين سبقونا قدموها، وفي عصور غابرة مغرقة في القدم. وبكل جرأة، لأنهم عرفوا كيف يأخذون حريتهم. وعلى ذكر الحرية قال بعضهم:

«احنا عشاق الحرية/في الحليب رضعنا محبتها/نفنى كلنا وتحيا هي/في بلدنا تعلى رايتها».

● هناك من يقول ان الأغنية المغربية ما زالت أسيرة الاقليمية!

— مرت على الأغنية المغربية فترة ركود اريدت لها. ولكنها، كأي مخلوق له ارادة الحياة، انطلقت مرة أخرى في اندفاع كاسح على يد مجموعتي «ناس الغيوان» و«جيل جيلاله» ذلك لأنها توخت عبر هاتين المجموعتين اصالتين اثنتين، اصالة في الايقاع والميلوديا واصالة في توخي الشعر الشعبي، والشعر بكل مفهوم كلمة الشعر. واذا كان الشيء الصادر عن القلب لا يضل طريقه عن القلب، يصح أيضاً أن نقول الشيء الصادر عن الشعب لا يضل طريقه إلى الشعب». فما هو دور «ناس الغيوان» و«جيل جيلاله» انهم لم يكونوا إلاّ واسطة خير بيننا وبين بضاعتنا التي ردّت إلينا. أعرف بحكم ممارسة أخرى متواضعة للموسيقى ان كل الأغاني الشعبية التي سبقت ظهور ظاهرة «الغيوان» و«جيلاله» كانت متأثرة بالألحان الشرقية إلى حد كبير. وحتى لا نقع في المعميات نحدد: موسيقانا المغربية لها أصول وجذور. الأصل الشعبي وهو المنطلق أساساً من الأهازيج. «الامازيغية»، وهذه تركب كلها على سلم موسيقي خماسي. ثم، من جهة أخرى، الموسيقى الأندلسية، وموسيقى الآلة المغربية.

وأغنيات هذه المجموعات المعاصرة ابتعدت عن الربع مسافة. وكان ذلك من صميم بحثها عن الاصالة المغربية. طبعاً لا نستطيع أن ننكر ان جيلنا تربّى، والاذاعة تصب في أذنه ليل نهار الأغاني الشرقية بكل سلبياتها وايجابياتها ومنها الربع مسافة، الذي نترك مجال مناقشته لأهل العلم، ولكننا تأثرنا به وأصبح يسري في دمنا في انسياب لا نستطيع مقاومته. هذه نقطة هامة جداً ونحن نتحدث عن ظاهرة «الغيوان» و«جيلاله». وعلى الرغم من انني اعتقدت دائماً ان هذه الظاهرة

صحية وسليمة إلا اني حذرت باستمرار من تمييعها وبالتالي اعتبارها مرحلة عابرة نستطيع أن تتجاوزها دون أن نستفيد منها لمنطلق واع ، بكل معنى الوعي لدور الأغنية. وأنا آسف من ان أسوق لك هنا نموذجاً للنقد الذاتي مارسته على نفسي في مسرحية «الاكباش» إذ جعلت أحد الأبطال ينتقد شعراء الأغنية ، وأنا منهم فيقول : «أغنية المناسبة ماذا تعني» «تعني اننا نستطيع أن نجعلهم يتغنون بما لا يؤمنون به أو يرفضونه من الأساس». وهذا يمثل الجانب الخطير في الاستغلال التعسفي للأغنية ويشكك في رسالتها ، وينفر بالتالي من سماعها. أما عن عدم انتشار الأغنية المغربية في المشرق ، السبب منا نحن المغاربة ومنكم أيضاً. انتم المشارقة. اننا ، بحكم انتمائنا لدول حوض البحر المتوسط نتكلم بسرعة. نستعمل كثيراً ، من الاشارات اليدوية والتلميحات الملامحية والرؤيا وكأننا قد تنبهنا قبل يونسكو على ان الكلام قام ليعبر عن مكنون ذات الانسان. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فما زلنا نبحث عن الكلمات التي نستطيع بها أن نصل إلى اذانكم وبغير جدوى. لأننا نعتقد بأننا إذا لم نصل إلى آذانكم فلن نتسلل إلى قلوبكم وعقولكم. شيء آخر : لقد غزت المشرق والمغرب العربي الأغنية المصرية ، حتى انه كان لزاما على الأغنية اللبنانية ان تكافح وتناضل في استماتة لا نظير لها لاثبات الذات. فاذا كان هذا شأن الأغنية اللبنانية وهي قريبة إلى حد ما من الأذن العربية ، فكيف يكون الحال بالنسبة إلى الأغنية المغربية وهي على ما هي عليه ! أما المسؤولية التي ألقي بها على اخواننا المشارقة في هذا الصدد فهي انهم يسدون آذانهم عن الاستماع إلى كلماتنا ولا يحاولون فهمها ، ولا يبذلون أي جهد لاستيعابها. وليس هذا خاصاً بالأغنية وانما أيضاً بالحديث. فكثيراً ما يخاطبك الشرقي وأنت تحاوره بالعامية المغربية قائلاً : «ما تكلمني يا أخي بالعربية» ولكن ليس معنى هذا اننا نقف هنا اننا مصرون على أن نسمعكم صوتنا وأن نقدم لكم نماذجنا وان نجعلها مفهومة ومهضومة من لدنكم بصفتكم اخواناً لنا : ذلك لأننا نعتقد ان تفاعل أغانينا بأغانيكم يمكن أن يوصلنا إلى مراحل النضج التي نسعى إليها جميعاً. الأغنية لم تعد في القرن العشرين دغدغة للعواطف ولا بلسماً لتهدئة الألم وقتياً ولا تمويهاً ينطلي على أحد ، وانما أصبح لها دور حياتي إيجابي يعاش يعطي ويأخذ ويواكب حياة الانسان في سرائه وضرائه.

● **كيف تقوّم تجربتك المسرحية من ضمن التجارب المسرحية المغربية؟**

– أنت تعرف ان الفن المسرحي. بمفهومه العصري ، فن جديد على الأدب العربي. بصفة عامة. ونحن كجزء من أمة هذا الأدب لم نكن نعرف المسرح ولم تكن لنا فيه تقاليد. إلا اننا إذا رجعنا للمغرب رجعة دارس مدقق نجد اننا عرفنا نوعاً من المسرح الشعبي كان يسمى عندنا «البساط» ولي بحث طويل في هذا النوع من المسرح. ونظراً لكوني نشأت في هذه البيئة أحببت هذا الفن من هذا المنطلق. بدأت كممثل وكمؤلف لأول مرة. كيف ذلك؟ اسند إلي

دور خادم في مسرحية «بين الأمس واليوم» والمسرحية مكتوبة بالعربية ودوري لا يتعدى ان ينادى علي لأحضر الطعام.. فأحضر الطعام. ولكن بما انني متدفق، أبيت إلا أن أتكلم بالعامية، الشيء الذي أثار الضحك. فما كان من المخرج والمؤلف إلا ان أقحماني في معظم المشاهد وتركا لي حرية تأليف دوري. قد يتراءى للذهن ان هذا عمل سلبي، ولكن الواقع انه كان عملاً إيجابياً. ذلك ان الخادم كان له دور. وكانت له كلمة. وكان علي أن أقول تلك الكلمة. وهكذا تكلمت باسم الذين لا يتكلمون، واستوحيت من كل المتناقضات التي فتحت عيني علي وجودها. وعندما تأكد لي انني أستطيع أن أسهم مع زملائي في عمل ما، وبواسطة هذا الفن الذي شغفت به تدربت داخل المغرب وخارج المغرب وقرأت. قرأت الكثير الكثير واستوعبت، وباشرت عمليات الاقتباس، في انقطاع جعل النقاد يطالبونني بمحاولة الكتابة. والواقع اني لم أكن أقتبس وانما كنت أستوحي وباشرت بالكتابة ليس كمؤلف بل كمستوح أيضاً. لكن هذه المرة استوحيت التراث المغربي والقصص المغربية والخرافات التي كنت أستظهر منها الكثير، حولتها إلى مسرحيات توخيت من صياغتها البساطة. واستلهمت «الحلقة» المغربية والراوي وكل أنواع المسرح المغربي الفطري. واتصلت بالناس من خلال تجاربي المسرحية وراقبت ردود الفعل عندهم وحاولت أن أجعل المسرح بالنسبة لهم ضرورة. وتوفقت في ذلك مع زمرة من أصدقائي الرواد الأول، ومن ضمنهم الصديقي. توفقنا في أن نجعل المسرح أقرب الفنون إلى الناس. ويسعدني أن أسوق هنا حدثاً كان له في نفسي أبلغ الأثر. ذلك اننا كنا في بداية عهد الاستقلال ٥٦ – ١٩٥٧ نجوب المغرب من أقصاه إلى أقصاه فنمثل في المدن والقرى والمداشر (مجموعة سكنية قروية) في المسارح، في قاعات العرض السينمائية في الأسواق وعلى قارعة الطريق. وكنا نقوم برحلات الشتاء والصيف. ذات يوم كان علينا أن نقدم مسرحية «عمي الفقير» في مدينة «اينزكان» (في جنوب المغرب) ولمّا رفعنا الستار وجدنا عدداً من المتفرجين لا يتعدى العشرة، فعاودنا إسدال الستار. واتفق مدير الفرقة مع مدير المسرح على الغاء العرض، ولكنني، وهذه شهادة للتاريخ، انبريت رافضاً إلغاء العرض. كان اليوم التالي عطلة بالنسبة إلى أفراد الفرقة فاقترحت على الممثلين إلغاء العطلة على أن نمثل اليوم حتى العاشرة فيكون المسرح غداً ممتلئاً. وفعلاً، مثّلنا المسرحية لذلك الجمهور القليل. وقلنا في آخر العرض غداً سنعيد عرض المسرحية وليس لنا وسائل للدعاية إلاّ أنتم، والذي أعجبه العرض فما عليه إلاّ أن يقول ذلك في الشارع. وكانت المعجزة إذ غصت القاعة بالجماهير حتى اننا لم نعرف أين نضع الناس، واضطررنا إلى إعادة العرض نفسه مرات عديدة في نفس المكان. أقول هذا في معرض الجواب عن التساؤل الذي يقول هل المغاربة مقبلون على المسرح. إنهم شغوفون به. وأسوق هنا مقولة لأحد الأساتذة الفرنسيين الذي قال: «ان المغربي بطبيعته ممثل وهو أيضاً شغوف بالمسرح».

أعود لمواصلة الحديث عن تجربتي الشخصية بالنسبة للمسرح المغربي. لقد اتجهت إلى كتابة المآسي الضاحكة. وكان منطلقي دائماً المثل المغربي الحميم: «الهم يبكي واذا كثر يضحك» ولم أكن أعرف الناس على هموم الآخرين لكنني، كنت وما زلت أضحكهم على هومنا جميعاً. تلك هي طريقتي بكل تواضع، وأعتقد اني أعطيت كل ما كان في مقدوري اعطاءه. والشيء الذي هو فوق قدرتي أو موهبتي لم أعطه ولم أدعه وليس لأحد أن يحاسبني إلا في حدود معطياتي الفكرية والثقافية ونمط الوعي الذي أمثله.

● **هل دخل المسرح المغربي الراهن في عادات الناس وفي تقاليدهم؟**

– لا، بكل أسف. لأننا لم نتعود. على ارتياد المسرح بصفته غذاء فكرياً وذهنياً. وبصفته أيضاً متعة وجدانية نجد فيها أنفسنا بكل طموحاتنا وتطلعاتنا. وتسألني لماذا؟ فأقول: «الأسباب عديدة ومتشعبة. اننا رجال المسرح، نطمع في رعاية لا تدجن ولا تحتوي. ونطمع في نقد لا يحقد ولا يهدم. ونطمع في احترام نفرضه بفننا لا يجحد ولا يغبن. ولكن «العين بصيرة واليد قصيرة» ولولا اننا نعي بكل عمق ظروف بلدنا الخاصة الحالية، لكان لنا: نحن رجال المسرح، رأي آخر في هذا الاهمال الذي يحيطنا من كل جانب.

فكيف نجعل المسرح ضرورة يومية كما هو الشأن في كل بلاد العالم بغير هذه الأشياء التي ذكرت؟ ان كل مسرح يتوخى الجودة لا يستطيع أن يعيش بمردود ما تدره الشبابيك. والمسرح الذي يخضع لمؤثرات الشباك، في نظري، لا ينفعنا بقدر ما يسيء إلينا. اننا، الآن، موجودون في خضم من التراكمات التي تشلنا وتبعدنا يوماً عن يوم عن كل معطيات الحضارة المعاصرة، وتذهب بنا مذاهب شتى في دروب التخلف. والمسرح، من شأنه أن يكون إيجابياً للتدارك ولنشر الوعي ولنشر التربية ولتمجيد القيم والدعوة إلى المثل الحقة، فاما ان نرعاه من غير أن ندجنه، واما ان نستغني عنه.

● **هل أطلعت بشكل أو بآخر على بعض التجارب المسرحية في لبنان؟**

– الظاهرة التي لفتت نظري في لبنان هي ان المسرح أصبح له رواد، بحيث ان الفرقة التي قدمت «المهرج» للماغوط استمر عرضها وقتاً طويلاً. كذلك مسارح أخرى. الشيء الذي لفت انتباهي هو الاقبال على المسارح بكل أنواعها. فلمن أراد التسلية فهناك للتسلية ولمن أراد أن يخاطب الذهن، فهناك من يخاطبه ومن أراد مسرح الأغنية فله فيروز. نحن ما زلنا نفتقر إلى هذه العادة. ثم يجب ألا ننسى ان المسرح فن كلام. ولفن الكلام فقهاء في تفسير الكلام. وكثيراً ما ورطنا فقهاء الكلام ومفسروه (النقاد) وجلبوا علينا النقمة وخذلونا من حيث كانوا يريدون الشد من أزرنا.

عبد الكريم برشيد

من خلال تجريبية طليعية يقدم لنا المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد انتاجاً غزيراً ومتنوعاً. من أعماله المسرحية «عطيل، والخيل والبارود»، و«سالف لونجه» و«الناس والحجارة»، و«عنترة في المرايا المكسرة» و«ابن الرومي».

● المسرح الشعبي العربي الراهن، هل تعتبره مسرحاً شعبياً مثلاً أم انه مسرح استهلاكي؟

– تسألني عن المسرح العربي إن كان شعبياً أم لا. أعتقد ان الجواب لا يمكن أن يكون تاماً وصائباً إلا إذا قام على تحديد سليم وشامل لمفهوم الشعبية، وذلك لأن غياب التحديد عن المصطلحات وعدم ضبطها هو الذي قاد إلى هذا الخلط الذي يطبع الساحتين: الثقافية والفنية. فهل نقول مع القائلين، بأن المسرح الشعبي هو الذي يكتفي بشيئين: النزول الى الطبقات الشعبية ومخاطبتها بلغتها اليومية. أعتقد ان هذا المقياس غير دقيق لأن الأساس فيه هو الاستهلاك فقط، وان استهلاك الشيء من طرف الفرد أو المجموعة أو الشعب لا يعطينا الحق في نسبتها إليه، فلا يعقل أن نقول عن المعامل والمصانع بأنها شعبية لا لشيء إلا لأن الشعب يستهلك منتجاتها المختلفة. فالشعبية في نظري لا يمكن أن تتم إلا إذا أعطينا وسائل الانتاج. للشعب، سواء كان ذلك في الميدان الصناعي أو الثقافي أو الفني. وما دام الشعب الآن لا يملك القلم ولا الكاميرا ولا الأصباغ والفرشاة ولا الأدوات الموسيقية فانه لا يمكن الحديث أبداً عن الثقافة الشعبية أو الفن الشعبي.

لقد ظل المسرح العربي يردد هذا السؤال التقليدي. لمن نمثل. والصواب في رأيي أن يكون السؤال بالصيغة التالية. مع من نمثل؟ ذلك لأنه لا يمكن الحديث عن الشعبية في غياب المشاركة، المشاركة في امتلاك وسائل الانتاج، وفي الابداع ثم الاستهلاك الثقافي والفني. اننا

مطالبون بإحداث تغييرات جذرية في نوعية العلاقات التي تربط بين شرطي الابداع ، أي بين الممثل والجمهور ، هذا الجمهور الذي ظل زمناً طويلاً قابعاً في الظلام (يتفرج) ، وأعتقد أنه قد آن الأوان لتختفي هذه الكلمة نهائياً من القاموس الفني والثقافي ، وذلك لأن الفن يطرح قضايا لها مساس بحياتنا وواقعنا ، ولا يمكن لهذه القضايا أن تتحول إلى مجرد (فرجة). فرجة لها بداية ونهاية ، ولها طقوس وأخلاق وشروط نحددها . لهذا فقد اقترحت دائماً كلمة (الاحتفال) لتدل على هذا اللون من التظاهر الثقافي والفني ، فالاحتفال عندي بديل لكلمة (العرض) هذه الكلمة المتداولة في السوق التجاري ، والتي تفيد أن يكون هناك بضاعة تعرض وان يكون هناك في الطرف المقابل مستهلك نسميه جمهوراً ، وقد انحصر دوره دائماً في شيئين. دفع ثمن التذكرة والتصفيق ، ولا شيء غير ذلك .

فالاحتفال يعني الامتلاء ، كما يعني وجود الآخرين ومشاركتهم ، والمشاركة هي الأساس ، كما يعني الحوار . لأنه غير ذلك لا يمكن تحقيق التواصل ، هذا التواصل الذي هو الشرط الأساسي للتظاهر المسرحي . من هنا ندرك إذن بان المسرح الشعبي لا يمكن أن يتحقق إلا باحداث ثورة كلية في البنية الأساسية للفن الدرامي ، أما ما نراه الآن فما هو غير مغازلة خجولة للشعب والشعبية ، وذلك لأنه يكتفي بالمضمون دون الشكل ، وان المضمون الشعبي ، مهما كان تقدمياً فانه سيبقى نخبوياً وغائماً ما لم يصب في اطار شكل مسرحي شعبي أيضاً . فالمسرحيات الغربية تقدم داخل (بنايات) ذات هندسة معينة ؛ هندسة معمارية تنتمي من حيث الزمن إلى الماضي . كما انها من حيث المكان تنتمي إلى بيئة مخالفة ، انها مقامة على أساس تجاهل الجمهور . ولذلك فقد أقامت مجموعة من الستائر ، كما أوجدت الجدار الأول والثاني والثالث والرابع ، بعض هذه الجدران حقيقي وبعضها وهمي . كما انها رتبت الجمهور داخل القاعة حسب وظيفته الاجتماعية وحسب وضعه الاقتصادي . هذا التمييز بين الصفوف الأمامية والخلفية والمقصورات الخاصة ما زال للأسف معمولاً به في الوطن العربي . وهو موجود حتى بالنسبة لبعض الفرق التي تدعي التقدمية والشعبية .

ثم إن الجمهور العربي – وهو ينتمي إلى أمة ظل الانسان فيها دائماً في الظل ، ممنوعاً من الكلام والمشاركة والحوار ، هذا الجمهور يعتقد ان دوره ينحصر في أن يسمع ويعي ، وأن يرى ويتفاعل مع ما يراه ، يتفاعل باطنياً ، أي ان يضحك أو يبكي ولا شيء غير ذلك ، وبهذا يكون جمهوراً سلبياً ، لأنه يكتفي بالاستهلاك دون المشاركة في الخلق والابداع ، الشيء الذي يدعونا اليوم إلى تحرير هذا الجمهور من سلبيات الماضي ومخلفاته ، والعمل من أجل تصحيح مفهوم المسرح في ذهنه .

كما ان الكتابة وفق أشكال مسرحية مستوردة، كثيراً ما يحول دون تحقيق شعبية المسرح العربي. إن اللغة الدرامية شيء أساسي في الفن المسرحي. وأقصد باللغة هنا مجموع الوسائل التعبيرية المختلفة من حركة وإيماء وأقنعة واضاءة وملابس وديكور وملحقات أخرى. انه لا يكفي أبداً – من أجل أن تكون شعبياً – أن تخاطب الجمهور العربي بمضمون عربي ولكن بلغة لفظة يابانية أو صينية. من هنا إذن تطرح قضية البحث عن لغة مسرحية شعبية، لغة تكون مستمدة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، وبغير الارتباط بما أنتج الوجدان الشعبي فإنه أبداً لا يمكن الحديث عن ثقافة شعبية أو فن شعبي.

ويمكن أن نخلص من كل ما قدمنا إلى ان المسرح العربي حالياً، هو في أغلبه مسرح استهلاك أي انه محاولات متجددة للإستجابة لطلبات السوق، ولكنه غالباً ما يرتدي قناع الشعبية، سواء عندما يرفع شعار التقدمية أو شعار (الجمهور يريد هذا)، وبهذا يكون الانحياز في النهاية إلى كل ما هو واضح وسهل ووقتي ومسطح، ويكون هذا الانحياز على حساب الفن الشعبي الحقيقي. ان الشعبية لا تعني الاسفاف كما يفهم البعض، وانما هي تعبير عن روح الشعب وقضاياه وفلسفته وذلك من خلال شكل فني يقوم على المشاركة والحوار.

● **هل استطاعت التجربة المسرحية في المغرب تأسيس جمهور مسرحي. يصبح المسرح بالنسبة إليه من عاداته وايقاعات حياته اليومية؟**

– إن إطلاعي على المسرح في الكثير من دول العالم العربي جعلني أخرج بهذا الاقتناع، وهو أن الجمهور السرحي لم يتكوّن بعد، ويدخل المغرب وغيره من البلدان العربية داخل هذا الحكم. فهناك اختلافات حقاً، ولكنها غير جوهرية، لأننا نتوفر على المتفرج العربي ولكننا لا نملك الجمهور المسرحي، وهذا في نظري شيء طبيعي، وذلك أولاً لحداثة التجربة المسرحية. ولأننا ثانياً ما زلنا نعيش مرحلة التأسيس، سواء كان ذلك في ميدان الابداع أو النقد أو الجمهور، وان هذا لا يمكن أن يتم طبعاً إلا في ظرف تاريخي طويل، وذلك لأن الجمهور أساساً ذوق فني، ذوق ينمى ويربي وذلك من خلال التراكمات الكمية للانتاج المسرحي، هذا التراكم الذي لا بد أن يؤدي في النهاية إلى احداث تغيير كيفي في هذا الذوق، وأعتقد ان إدخال المسرح في نسيج الحياة اليومية، لا يمكن أن يتأتى إلا مع وجود مجموعة من العوامل المشتركة. وبعض هذه العوامل ما زالت لحد الآن لم توجد بعد. إن المسرح لا بد أن يكون مادة دراسية، ثم من بعد مادة جامعية، ليخرج بعد ذلك إلى الحياة العملية، ليكون في المعامل والادارات والأوراش والمزارع، وداخل هذه الرحلة تلعب وسائل الاعلام والأجهزة الثقافية دورها في خلق تقاليد مسرحية وفي تأصيل هذا الفن، ومن غير هذا فان المسرح سيبقى غريباً. وسنجد أنفسنا دائماً مع المتفرج العربي، عوض ان نلقى جمهوراً يعي كل شروط العمل الدرامي.

ان افتقار المسرح العربي إلى وجود ماض جعله يبقى بغير شخصية ، فالماضي شيء أساسي لتكوين ذاكرة مسرحية ، هذه الذاكرة التي يمكن أن تربط بين ما كان وما سوف يكون ، ذاكرة تحدد علاقته بهذا الفن ، وذلك لأنها تجعله جزءاً من شخصيتنا ، له مساس بوعينا الظاهر والباطن ، وبهذا فان مسؤولية تكوين الجمهور لا تقع على المسرحيين وحدهم ، لأن الجمهور لا يمكن أن تصنعه مسرحية واحدة ، أو حتى عشرات المسرحيات . وبهذا فقد كان لا بد أن يدخل هذا الفن في تخطيط علمي شامل . يأخذ فيه كل طرف بجزء من المسؤولية . ان المسرح مظهر حضاري ، انه انعكاس أمين للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ويوم تزدهر وتتقدم هذه الميادين ، فان المسرح سيزدهر ويتقدم بالضرورة ، وسيولد الجمهور الذي يجعل الجريدة والمجلة والمسرح ومعارض الرسم والمنتديات الثقافية من ضمن اهتماماته الرئيسية .

● **كيف تحدد مسرحك التجريبي بالنسبة إلى التجارب المسرحية في العالم العربي؟**

– حقاً انني أعتمد التجريب المسرحي ، ولكنني أميز بين شكلين منه . التجريب المخبري والتجريب الميداني . فالأول معملي ، يركز بالأساس على دراسة المادة وذلك في غياب الانسان (حضور النخبة) أما الثاني فيركز على دراسة قضايا الانسان ، يدرسها حيث تتواجد المجموعات البشرية ، سواء أكان ذلك في الأسواق أو الأعراس أو الاحتفالات أو المعامل أو المقاهي . فالتجريب الأول يبتدئ من التقنية الآلية ، ليصل بعد ذلك إلى القضايا . أما التجريب الثاني . فيبتدئ من القضايا أولاً ليصل بعد ذلك إلى الشكل الفني والتقني ، هذا الشكل الذي يمكن أن يكون أكثر فعالية في إيصال المضامين الفكرية . وانني مؤمن ومقتنع بالشكل الثاني ، وهو الذي أمارسه في كل ابداعاتي المسرحية ، وبهذا يمكن أن أحدد رأيي كالتالي . إنه من الممكن أن نتخلى عن الديكور والملابس والماكياج والإنارة وكل الملحقات الأخرى ، ولكننا أبداً لا يمكن أن نتخلى عن الممثل وعن النص المسرحي . ومن هنا كان كل اهتمامي منصباً على تطوير بنية النص ، وعلى توسيع إمكانيات وطاقات الممثل الباطنية والخارجية ، وذلك حتى يتحول من كائن آلي يعتمد كلياً على الذاكرة ، إلى مبدع يفجر الحركة والحياة والحروف والمواقف . ان الذاكرة هي الدعامة الأولى للممثل ، ولكنها في المقابل عدوه الأول أيضاً ، وذلك لأنها تنفي الحيوية والتلقائية . ومن هنا كان لا بد للممثل أن يتذكر وينسى في نفس الوقت ، وذلك حتى لا يصبح التشخيص مجرد إلقاء مسرحي ، وتلاوة لمخزونات الذاكرة .

ويمكن القول بأن التجريب مرحلة أساسية وضرورية في تاريخ المسرح العربي . اننا – وكما سبق ان أشرت – نعيش مرحلة التأسيس . الشيء الذي يدعو إلى إيجاد وخلق المسرح العربي ، هذا المسرح الذي هو الآن مشروع تخطيط أكثر منه حقيقة عيانية ، ولكن التجريب الذي أقصده

لا يعني بالضرورة نفي التنظير المسرحي. ان النظريات تبقى بلا قيمة ما لم تنزل إلى الميدان، ومن هنا تكون مرتبطة بالممارسة المسرحية، قابلة للتعديل وفق متطلبات الواقع.

لقد انطلق التجريب لديّ من مجموعة من التساؤلات الأساسية؛ ما هو المسرح؟ هل هناك شكل واحد فقط للفن المسرحي؟ هل ولد الفن الدرامي ولادة واحدة حتى يمكن أن يرجع الكل إلى نفس المصدر؟ انني أعتقد ان فعل التمثيل غريزة فطرية، وعليه فإنني لا أربط مولد المسرح بحقبة زمنية معينة أو بموضوع مكاني أو بشعب دون آخر، لقد ولد إذن ولادات متعددة. ويمكن أن نحدد ثلاث مراحل أساسية في تاريخ كل مسرح؛ مراحل تتفق فيما هو أساسي وشامل، وتختلف فيما هو آني وجزئي. ففي البدء ولد المسرح ولادة دينية وثنية، وكان البطل يومها إلهاً. أما في المرحلة الثانية فقد ولد ولادة دينية سماوية، وقد كان البطل هذه المرة (وهو مسيح في المسرح الغربي) يحمل في ذاته جانباً إلهياً وآخر إنسانياً، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة فقد ولد هذا الفن ولادة إنسانية، وبذلك فقد أصبح مجموعة من الاحتفالات الشعبية، بعد أن كان من قبل طقوساً دينية، وبعدها ظهر السيرك، وظهرت الكوميديا ديلـلارطي الايطالية، وقد كان البطل هذه المرة هو الانسان البسيط.

واذا نحن حاولنا البحث في التراث الفني العربي فإننا سنجد كل هذه المراحل – مع ضياع المرحلة الأولى، أي المرحلة الوثنية – وهذا في نظري شيء طبيعي. لأن هذه المرحلة مجهولة أيضاً بالنسبة للتاريخ وللأدب العربي كذلك، الشيء الذي دفع د. طه حسين إلى الشك في جاهلية هذا الأدب الذي لا يعكس وثنية تلك المرحلة. وأعتقد ان الوثنية الحقيقية ترجع إلى ما قبل الجاهلية المتأخرة، هذه الفترة القصيرة التي سجلها الشعر، والتي لا تزيد عن قرن ونصف من الزمن، ويمكن أن نقارن مسرح القرون الوسطى أو ما يسمى بمسرح آلام المسيح بالتعازي الشيعية، أو ما يمكن تسميته بآلام الحسين، وذلك حتى تستقيم المقارنة. فكلا الصيغتين ينتميان إلى الولادة الثانية للمسرح، كما تقولان بالعودة والرجوع؛ عودة المسيح بعد الصلب وعودة الحسين بعد أن تفصل رأسه عن جسمه، كما تقولان أيضاً بأن البطلين يحملان صفات دينية وأخرى بشرية.

أما في المرحلة الثالثة وهي مرحلة انسانية محضة، فقد عرف المجتمع العربي كثيراً من الفنون الشعبية، وهي تقاليد فنية تقوم على الرواية والتقليد وعلى أساس تحقيق التواصل بالانسان، سواء كان ذلك في الأسواق أو الساحات العمومية أو عند أبواب المدن التاريخية. هذه الفنون هي: القره قوز وخيال الظل والحكواتي، والمداح، والبساط، والحلقة، وسلطان الطلبة، والسامر، وكل الفنون الأخرى التي نجد لها ما يماثلها في الغرب الأوروبي، حيث انتشرت عربات الفنانين

المتجولين، لتقدم ألواناً ساذجة من الفرجة. من هناظهرتشخصيات شعبية ما زال المسرح الغربي يوظفها لحد الآن. شخصيات اكتسبت مع الأيام أبعاداً شبه أسطورية. أرلوكان - بييرو - بينوكيو - بانطلون.. بهذا إذن يكون المسرح الغربي حالياً هو الخلاصة النهائية لمراحله التاريخية الثلاث. أما المسرح العربي فيتنكر لمراحله السابقة ويعتبرها مجرد فلكلور، أو مجرد فنون شعبية ساذجة، ولهذا كان التجريب لدي يقوم أساساً على اعادة ربط هذا الفن بالتربة العربية. يربط بين الاحتفالات العربية وبين التقنيات الغربية، كما نجدها أيضاً عند أحمد الطيب العلج في كتاباته التي تقف على أرضية مسرحية شعبية. كما نجدها في كتابات كل من د. يوسف ادريس وعز الدين المدني وسمير العيادي وقاسم محمد والدكتور علي الراعي في دعوته إلى ما يسميه بالكوميديا المرتجلة، ولكن دعوته هذه لا تخرج عن اطار الشكل، بالاضافة إلى ان هذه الصيغة المسرحية التي اقترحها ليست سوى الكوميديا ديللارطي الايطالية. وأعتقد ان كل التجارب المسرحية ستبقى ناقصة وذلك ما لم تقم على نظرية قوية. وغياب التنظير هو ما يميز الثقافة العربية عموماً. إننا نستهلك نظرية مسرح اللامعقول والمسرح الملحمي والمخبري، ولكننا لا نملك نظريتنا المتميزة، وتلك هي المشكلة.

● **العامية والفصحى.**

- أعتقد ان مشكلة العامية والفصحى هي مشكلة مفتعلة، (مشكلة) ظهرت مع ظهور التيار الواقعي أو لنقل أحسن، مع اتجاه الواقعية الاشتراكية، هذا الاتجاه الذي جاء ليدعي ان الصدق الفني يفرض أن يكون التعبير عن الواقع من جنس لغته التي يتحدث بها الناس يومياً، ولما كانت اللغة - وهي نتاج مجتمع طبقي - فقد كان لا بد أن تكون طبقية أيضاً، لهذا فقد كان لا بد للغة أن تتعرض للتقسيم. وهو تقسيم شكلي لانه يقفز فوق أشياء أساسية:

أولاً: ان الواقعية الاشتراكية هي بالأساس صدى الواقع الاشتراكي. أما بالنسبة للعرب فقد قامت في مجتمعات غير إشتراكية. ومن هنا فقد كانت مجرد «موضة» ثقافية وفنية ولم تكن نظاماً فكرياً أفرزته شروط تاريخية موضوعية.

ثانياً: ان المسرح - مثله مثل كل الفنون الأخرى - يملك لغته الخاصة، وهي لغة يشكل اللفظ فيها احدى الوسائل التعبيرية وليس كلها، فهناك التعبير الجسدي والصوتي والحركي والإيمائي.

ثالثاً: انه ليس هناك مجرد شكل واحد للواقعية، فهناك واقعية ترتبط بمضمون وروح الواقع. كما ان هناك واقعية أخرى، تركز بالأساس على شكل الواقع وقشوره. وان التشبث بحرفية

الواقع هو تشبث بالمظهر دون الجوهر، وبالشكل دون المضمون، انه لا شيء واقعي إلا الواقع نفسه. أما المسرح فهو فن قبل كل شيء. وكل فن لا بد أن يقوم على قواعد وأصول ثابتة.

نعرف ان المسرح الحديث قد قام على أساس تجاوز النظرية الأرسطية، وهي نظرية تقوم على أساس الايهام المسرحي، وعندما نتبنى العامية بغرض مطابقة الواقع فإننا بذلك إنما نعمل على أن نخدع أنفسنا ونوهمها، هذا في الوقت الذي يجب أن نحتفظ بشعورنا بأننا في مسرح، وانه لا شيء يحطم الايهام سوى تغريبه، واللغة الفصحى أو الشعرية أو الشاعرية هي احدى عوامل التغريب. فالمسرح لعبة جماعية. تنبني على أساس ما يمكن تسميته بالعقد المسرحي (CONTRAT THEATRAL) وذلك بين الطرفين المكونين للظاهرة المسرحية، أي ان الجمهور يعرف سلفاً انه في مسرح، ولكنه مستعد دائماً أن يدخل في إطار اللعبة، بشرط أن تكون متقنة، وأن تتوفر على عناصر الصدق الفني، ومن هنا فإن ذهن الجمهور لا يركز على التمثيل إلا باعتباره مجموعة من الرموز الحسية التي تشير إلى الواقع التاريخي. وبهذا إذن. يمكن القول، بأن التمسك بالدارجة أو بالعامية بدعوى الواقعية شيء مرفوض لأن المهم ليس هو إعطاء (كارت بوسطال) للواقع. وإنما هو أن نعكس روحه وجوهره وقوانينه التي تصنع الظواهر الاجتماعية، فمن حق المبدع أن يكتب بما شاء، شرط أن تكون لغته درامية حقاً، فاللغة ليست كائناً تام البناء والخلق، وإنما هي مجموعة من الأدوات يستخدمها المبدع ويعطيها وجوداً. وبهذا، فإنه عوض أن نتساءل فصحى أو عامية. نثر أو شعر. أرى أن يكون تساؤلنا بهذه الصيغة. لغة درامية أو تقريرية. مركبة أو بسيطة. ذات أبعاد أو مسطحة.

محمد تيمر

محمد تيمر، مسرحي مغربي طليعي، يكتب ويمثل ويخرج وينقد... وهذا ما يجعل علاقته بالمسرح حميمة ووثيقة.

من مسرحياته: «المحامي على أربعة» (١٩٦٣)، «أين العقربان» (١٩٦٥)، «الأحذية اللامعة» (١٩٦٧)، «كان يا ما كان» (١٩٦٨)، «حبال خيوط وشعر» (١٩٧٣)، «الزغنانة» (١٩٧٥)...

وخلال جولتنا الثقافية هذه في المغرب، كان لا بد من التحاور مع هذا الناقد والمسرحي والممثل. وقد تركز حوارنا على التجربة المسرحية الحديثة في المغرب بطريقة مباشرة وميدانية.

انطلقنا في حوارنا معه من سؤال عام:

● **كيف تنظر إلى التجربة المسرحية في المغرب؟**

– يجب أن أقول ان المسرح المغربي عموماً لا يزال في بداية الطريق. وهذا يعود طبعاً إلى قصر عهد العرب عموماً به. وكما نرى جميع النقاد يتساءلون باحثين عن المسرح العربي، فالمغرب، بحكم التاريخ واستمرار التاريخ، على اتصال مباشر بالحركة المسرحية في هذا العالم. فنجد في المغرب محاولة خلق مسرح احترافي، وهو ما يقوم به الطيب الصديقي، بمجهود شخصي. وهناك مسرح هاو وهو يتجلى في كثير من الفرق الموجودة في المغرب. ويبقى مسرح محمد الخامس الذي كان عليه أن يحتضن فرقة مسرحية بصفته المسرح الوطني كما في سائر البلدان.

ويبقى السؤال: إلى أين يسير هذا المسرح وبهذه الأنواع؟ أقول: ما دمنا في بداية الطريق من ناحية الامكانيات وسواء البشرية أو المادية – فلا يمكننا أن نقول ان لنا سياسة مسرحية بالمعنى الصحيح. وكل ما هناك تجارب ومحاولات بمجهودات فردية أكثرها بعيد عن التقدير.

● هل تعتقد ان هناك اتصالاً أو لقاء بين التجارب المسرحية في المغرب والتجارب المسرحية في المشرق؟

– في الواقع هناك اتصال روحي. وأقول روحي لأننا لا نرى شيئاً عن التيارات المسرحية وما وصلت إليه في المشرق. ومعظم اللقاءات في نظري لا تستجيب لمتطلبات النقد البناء. ذلك لأن هذه اللقاءات كثيراً ما تقام على مستوى الدولة، في مهرجانات أو تجمعات للشباب. وهنا تكون الغايات سياسية أكثر منها للرفع من مستوى المسرح وجعل مشرقه يتصل بمغربه. ويبقى ان ما يقوم به المسرحيون العرب في الشرق يصلنا ما كتب عنه بواسطة المجلات والكتب.. ولا أعتقد اننا نتبادل معهم هذه الطرق الاعلامية. ذلك لقلة المجلات التي تصدر عن هذه الفنون ولانقطاعها عن العالم العربي. تبقى المشاكل المطروحة دائماً، خاصة فيما يتعلق بالقيم العربية والانسان العربي ودوره في العالم الثالث بصفة عامة.

● هناك اتجاهات لاحياء التراث الشعبي واتجاهات تجريبية.. كيف تنظر إلى هذه المحاولات؟

– في الواقع ان أي فنان مسرحي أو موسيقي لا يمكن أن ينطلق من غير معطياته. فارضيته دائماً من ناحية المضمون تكون نابعة من عاداته وتقاليده، غير ان الشكل هو الذي ربما ظهـر مخـالفاً لتلك العادات والتقاليد. والتعامل مع التراث جيد، إلا انه خطر في نفس الوقت. خطر إذا نحن لم نستطع أن نحقق فيه وفي أهدافه ومراميه. فكثير من القصص الشعبية اختلقت لتخدم طبقة معينة. فإذا اعتبرنا مثلاً ان الامثال تعتبر تراثاً فكيف نستطيع أن نفسر مثلاً يقول «اصرف ما في الجيب يجيب الله ما في الغيب»، فهذا المثل، يقول ان الانسان يجب أن يبذر ما يمتلكه في يومه ليبقى منتظراً ما سوف يأتيه في غده. فلو نحن مثلاً أيدنا هـذه الفكرة تأييداً مسرحياً فسنحث الناس على اللامبالاة. وبالتالي على الكسل والخمول في انتظار شيء قد يأتي وقد لا يأتي. هذا بالاضافة إلى ان كثيراً من القصص التي نعتبرها تراثية هي قصص وجدت لتخدم نوعاً من السياسة، أو لاشغال الشعب بها أو لجعله يخشى عواقب الزمن أو الأقدار. فالتراث اذن شيء جميل والتعامل معه أيضاً، ولكن يجب على المتعامل معه، أن يحيط بزمن ابتداعه. فالتراث ابداع قديم بالنسبة إلينا، فيه السلبي وفيه الايجابي. كما نرى الآن الكتاب والشعراء يخلدون تراثاً للمستقبل. وفيه أيضاً هاتان الظاهرتان. تبقى قضية التجربة، أعتقد اننا عندما نبدأ أي عمل فني لا بد من الاجتهاد. الاجتهاد في المضمون وفي الشكل، وبهذا لا تبتعد التجربة عن التراث.

● ولكن كيف تقوّم تجارب بعض المسرحيين المغاربة الذين تعاملوا مع التراث؟

– الناس الذين تعاملوا مع التراث أولهم أحمد طيب العلج. ولكنه كان تراثاً فرنسياً يرتكز على «مغربة» مسرح موليير ووضعه في حبكة مغربية يهضمها الرجل العادي بسهولة. ثم جاء، بعده الطيب الصديقي، وهذا تعامل مع شخصيات تاريخية مثل سيدي عبد الرحمن المجذوب، وهذا أديب شاعر زجال لقب بالمجذوب أي المأخوذ لأنه كان يقول كلاماً لا يجرؤ بنو عصره على قوله. وله ديوان فيه كثير من التصوير لما كان يعيش عليه المغاربة في حوالى القرن السادس عشر لأنه كان يتجول عبر ما يسمى بيلدان المغرب العربي. ثم تعامل مع شخصية «الملك المولى اسماعيل» أحد ملوك الدول العلوية، فصور حركة العمران بالاضافة إلى ازدهار المغرب ومحاكاته في ذلك الوقت لمالك أوروبا... وتقريباً في نفس العصر. كما تعامل مع التراث الطلابي. إذ كان يقام في المغرب أيام جامعة القرويين، وفي كل سنة مهرجان طلابي يباع فيه الملك بالمزايدة ويشتريه طالب يظل ملكاً لمدة سبعة أيام، ويستطيع هذا الملك أن يطلب للملك الحقيقي كل ما يشاء في نطاق اللياقة، ومنشئ هذه الفكرة هو الملك المولي الرشيد.

و«عطيل والخيل والبارود».. في هذه المسرحية يرجع بورشيد التعامل مع التراث حتماً إلى الماضي، وعندي ان كل اتصال بالماضي لا يعدو ان يكون هروباً من التعبير في الحاضر عن الحاضر، واللجوء إلى استخدام ظروف مغايرة لنتيجة واحدة، ربما تكون قد تحققت في حاضرها أو لم تتحقق. فدكتاتورية هتلر قامت في ظروف مغايرة لدكتاتورية موسوليني، مع انهما متلازمتان تاريخياً، وان ما يبرر ذلك هو نهاية كل منهما. ويدافع بورشيد، بان التعامل مع التراث هو دائماً رحلة، تجعله يبتعد عن الغموض. إلا اننا نرى في مسرحية عطيل شخصيتين غامضتين هما «ربيع وربيعة» وكذلك الحديث عن «ارم ذات العماد» و«قناديل الدجى التي كستها خيوط العنكبوت» و«مسخ السحرة للجمر». فربيع عنده رمز الحياة الأفضل وتحديد عمر الزمان الذي ينتهي بغروب الشمس. هذا في نظري كله يبتعد عن الحبكة الدرامية التي بها وحدها نستطيع أن نضع أيدينا على الجمهور العادي. فالمتفرج العادي، ان رأى ما يبرر الحزن حزن، وإلا أصبح ذلك الحزن مهزلة بالنسبة إليه.

ثم هناك تعامل مع التراث الأدبي الصرف مثل مقامات بديع الزمان ورسالة الغفران للمعري، وبعد العلج والصديقي هناك عبد الكريم بورشيد. وقد تعامل هذا الأخير مع التراث لأول مرة انطلاقاً من قصة شعبية تدعى «لونجة». ولونجة هذه كانت أمرأة جميلة وكان لها شعر طويل، وكان كثير من الناس يحبونها. إلا انها كانت سجينة أحد الابراج مما كان يجعل الوصول إليها خطيراً. وبورشيد تعامل مع القصة بان جعلها تنطبق على زعماء الثورات في العصور الوسطى والحديثة. وبعد ذلك تعامل مع مسرحيات شكسبير «عطيل» واسماها «عطيل والخيل والبارود»،

فهو، هنا يصور عطيل جباناً، ويجعل المسرحية تركيبية أي فيها تمثيل داخل تمثيل كي يحافظ على تطابق قوة عطيل المعنوية عند شكسبير.

● **كيف كان هذا التعامل؟ أي ما هي النتائج التي حققها هذا التعامل؟**

- بالنسبة إلى المسرح عموماً أضفنا عدداً من الأعمال. اما بالنسبة إلى الجمهور. فهناك بعض الأعمال التي سجلت بقاء في ذاكرة الناس مثل «المقامات» و«لونجة» لبورشيد، وهناك بعض الأعمال التي أراها شخصياً من النوع الذي لم يكن بالمستوى المطلوب «كرسالة الغفران» أما فيما يخص الصديقي فهو كان يعتمد في تعامله مع التراث على امكانيات تقنية، لا أقول بدون مبرر، ولكنها كانت في الواقع تدفع إلى اداء الرسالة المسرحية بامتلاك الجمهور. إذ ان جل أعماله التوارثية كان عدد الممثلين فيها يفوق الثلاثمائة ولكننا لا نرى في ذلك شخصية كان بالامكان الاستغناء عنها. هذا مع العلم، انه كان يخدم، بتعامله مع التراث تعريفنا على أمجادنا التاريخية. وهذا هدف من أهداف هذا التعامل.

● **مسرحك التجريبي كيف كانت ملامحه بالنسبة إلى مجموع الاتجاهات التجريبية؟**

- في الواقع هناك مسرح تجريبي، وهذه التجربة شاملة تحتوي على اتجاهات فهناك التجربة التقنية في التأليف والاخراج، وهناك تجربة الاداء، فأنا، عندما بدأت بأول مسرحية. كانت التجربة فيها، كما أوضح لي من رأى المسرحية، كامنة في المضمون. المسرحية تسمى «النكران»، والجديد فيها انها كانت تعالج موضوع الادعاء والكذب، على مستوى الاسرة والصحف والدولة.

وكانت المسرحية تدور حول امرأة تزوجت من مؤلف مسرحي كان دائم الشكوى جنسياً. ولكن من ناحية الاداء والاخراج كان هذا بطريقة كلاسيكية. لأنها كانت أول عمل لي (١٩٦٠). وهكذا استمرت عندي تجربة طرح المواضيع، فكانت قضية المحكمة في «المحامي»، حيث نجد محامياً يدافع عن أربعة خصوم في نفس الوقت، وفي جلسة واحدة أمام قاض واحد. ثم بدأت تجربتي في الاخراج تتبلور حيث انطلقت في مسرحيتي من وحي الجمهور: تقوم خصومة أثناء العرض المسرحي سببها تافه. (وهو تدخين أحد المتفرجين)، مما يزعج جاره فتنشب معركة بالأيدي والأرجل وتنتهي هذه المعركة على الخشبة باللجوء إلى المحكمة والمحامي. ثم تأتي مسرحية «العقربان» وهي التي بدأت استخدم فيها تجارب جديدة سواء على صعيد الاداء أو التأليف أو الاخراج أو حتى الموضوع. وهذه المسرحية تعالج مشكلة تصدير «اللحوم البشرية» إلى الخارج قصد العمل. ومن ثم لم أكن مقتنعاً بكل هذه الأعمال، بل بقيت أبحث مدة أربع سنوات. حتى مسرحية «حبال خيوط وشعر» في ساعتين ونصف من الصمت. واذا كان هنالك حوار فهو

مسجل، وتكون الخشبة فارغة. في هذه المسرحية كثير من قضايا الانسان المعاصر: الحرب، البطالة،الاجرام، السرعة، الفساد، بجميع معانيه. وبالنسبة إلى مسرحيتي الأخيرة «رحلة في خيال جدتي» فهي «بانتوميم» (مسرحية ايمائية) من نوع خرافي: حكاية تحكيها الجدة لاطفالها. هذه الحكاية تحكي قصة تاجر ونجار وفقيه وحمال مرشد. كل هؤلاء في رحلة مع ذلك التاجر... وتحت سيطرته،ويحدث ان يقلق النجار أثناء الرحلة فيلجأ إلى شجرة وينحت منها جسد امرأة بمساعدة الحمال. وينهض التاجر فتعجبه المرأة فيلبسها من أجمل ما عنده من ملابس ولا يمتلك الفقيه نفسه فيقع في غرامها فيصلي، ويدعو الله أن يمنحها الحياة. وهكذا تتحرك الشجرة – التمثال فتصبح امرأة. وتطرح قضية: «من يأخذها»؟ وتبقى القضية هكذا معلقة. هذا من ناحية مضمونها، ولكنني حاولت في الاخراج، وخصوصاً واننا كنا نعدها لتعرض في المانيا. حاولت أن أقربها من الشعب الالماني الغريب عنا وأجعله مشاركاً فيها. وعلمت ببساطة ان الشعب الالماني لا يشرب الماء. ففكرت ان استغل هذه الظاهرة. وفي الاستراحة يلبس الممثلون لباس الذين يبيعون الماء «لباس القراب»، ويستدعون المتفرجين إلى تناول الماء فيستجيب الجمهور وتقوم حركة أثناء تلك الاستراحة ويشعرون فعلاً انهم كانوا في تلك الرحلة الصحراوية متعبين ويزداد انسجامهم بعد بداية اللوحات الأخيرة من المسرحية. وفي مسرحية «ذات الجانبين» بالفرنسية حاولت أن أركز الممثلين الاثنين في أضيق مجال ممكن. فالموضوع: رجل سياسي اسقط في الحكم على يد امرأة وتسقط هي بدورها فليتقيان ولكن لا ندري أفي السجن أم بعد الموت، ويتبادلان الاتهامات ويصفيان حساباتهما. وفي نهاية المسرحية، يجمدان، بدون حركة، إلى حين يبدأ الجمهور بالانزعاج والخروج.

الفن التشكيلي :

نـــدوة ضمّت :

ميلود ابيض
عبد الله الحريري
عزيز سيّـــد
لطيفة التيجاني
فؤاد بلامـين
عز الدين دويب
بغداد بنعاس
محمد القاسمي

* مقابلة مع محمد شبعة

هذه الندوة حول الفن التشكيلي المغربي والعربي عامة اشترك فيها ثمانية من الفنانين واستغرقت أكثر من سبع. ساعات أثيرت فيها مسائل كثيرة تتصل بواقع الفن التشكيلي المغربي والعربي وما يرتبط به من صميم الاشكاليات المطروحة في المغرب والبلاد العربية.

اشترك في هذا الحوار: ميلود أبيض، عبد الله الحريري، عزيز سيد، لطيفة التيجاني، فؤاد بلامين، عز الدين دويب، بغداد بنعاس ومحمد القاسمي.

وقد عكس مجمل الاتجاهات والتيارات والمناحي التي يندرج ضمنها التشكيل المغربي. انطلقنا من طرح سؤال عام يمكن أن يشكل مدخلاً إلى حوار متشعب:

● **هل يمكن القول ان هناك حركة تشكيلية في المغرب؟**

– محمد القاسمي: الحركة التشكيلية موجودة في المغرب، لكن السؤال هو: هل هي ذات شخصية خاصة تتميز بها؟ الحركة عندنا عمرها ٣٠ سنة تقريباً كل الفنانين درسوا في أكاديميات أوروبية (ايطاليا، باريس، أوروبا الشرقية)، والتأثر أو التفاعل مع الحركة التشكيلية في العالم واضح في ملامح التشكيلي في المغرب. لكن المطروح الان هو: كيف السبيل الى التوجه إلى هذه الخصوصية من ضمن مجمل التفاعلات! أو إيجاد رموز تميز أو تعطي نكهة خاصة للفن التشكيلي في المغرب؟ وباعتبار الفن تابعاً لكل التحركات الاجتماعية والسياسية... ولهذا فان مجتمعنا مضطرب التكوين لا يمكن إلا أن يعطي فناً مضطرباً. هناك ناحية ثانية ومهمة. وهي ما يقال بان الفن التشكيلي في المغرب تابع للغرب. أنا أعتقد ان الغرب نفسه كلما وقع في أزمة كلما وصل إلى حد الاستنزاف، عاد رأساً إلى الحضارات الأخرى. التاريخ يؤكد كل هذه الأشياء. حتى في العصور الحديثة، نجد ان التكعيبية انطلقت من الأقنعة الافريقية هناك عدة

فروع مرتبطة بالخط الصيني أو العربي أو الحضارة العربية. هذا الغرب نفسه، الذي غرف من الحضارات الافريقية والشرقية، درج نقاده على ربط كل فنان عربي بفنان غربي. لماذا نعيب على الفن المغربي ان يتفاعل مع الحضارات الأخرى، والغربي يعطي الحق لنفسه كي يأخذ كل الأشياء الموجودة في العالم. لا بدّ من انصاف الحركة التشكيلية في المغرب.

فؤاد بلامين: أظن اننا وصلنا المرحلة التي يجب أن نقوّم فيها ما فعلنا، بعد حوالى ربع قرن من التشكيل. وهذا يلتقي مع السؤال الذي طرحه بول: هل بدأ المغرب يبلور شخصية تشكيلية معينة؟ الحقيقة، هذا سؤال يصعب على الفنان المغربي الجواب عنه. يمكن أن نعطي فكرة عن تجارب احتكاك بتجارب غربية. والفنانون الذين درسوا في الغرب يطرحون وباصرار مشكلة الاصالة. في رأيي ان أول انتفاضة تشكيلية في المغرب تمت في ١٩٦٥. وكانت المرة الأولى التي يطرح فيها الفنان المغربي السؤال على نفسه: إلى أين أذهب؟ أين أسير؟ بدأ يطرح مشكلة الجمهور. مشاكل السوق... الاصالة في التركيب وفي الانسجام.. الالوان والخطوط والمسافات بعد ١٩٦٥... طرحت هذه المشاكل من قبل بعض الفنانين في الدار البيضاء. بعد السبعينات عشنا انتفاضة أخرى، وتجارب أخرى.

والآن في ١٩٧٨ السؤال أصبح ممكنا: ماذا استفادت هذه التجربة بالنسبة إلى سابقاتها... أفضل ألا أجيب!

ميلود الأبيض: أريد أن أتكلم على تأثير الفن الافريقي.. إذا كنا في العالم العربي متأثرين بالغرب، فان من تأثرنا بهم، أتوا بمعظم نتاجهم من أفريقيا أو الشرق الأوسط: نرى مثلاً نفس الشكل في الفن الاغريقي لوجوه مصر القديمة... نحن اذن أثرنا بالغرب.. لكن الرسم لأسباب كثيرة ومنها دينية – كان ممنوعاً... نحن هنا. نعي كل هذه المشاكل، ونحس اننا نصور أحياناً وكأننا ضحايا الفن الغربي... طبعاً، لا يمكن انكار التأثر بالغرب، لأن التجربة التشكيلية هناك كانت انضج وسابقة في استيعابها وتحديثها وابداعها، لكننا متأثرون بالفن الافريقي أكثر...

عز الدين دويب: إذا كان ميلود يتكلم على أزمة، فيمكن القول ان الأزمة موجودة. ليس في المغرب وحده، بل في العالم كله. ماذا يفعل الأوروبيون اليوم في التشكيل... يعانون من أزمة ابداع حقيقي. أما بالنسبة إلى التشكيل المغربي والعربي، فأقول بصراحة، انه غائب.

عزيز سيد: أنا لم يكن عندي احتكاك بالفنانين المغاربة. لا أعرفهم، قضيت السنوات الأخيرة في بولونيا. درست في بلد أجنبي تختلف فيه الحضارة جذرياً عن حضارتنا... أنا أجهل الفن المغربي.. ولا أستطيع الكلام عليه.

عبد الله الحريري : سؤال السيد بول يمكن أن يطرح على مستوى العالم العربي والعالم الثالث. لا يمكن فصل الفن التشكيلي عن الثقافة عامة. من خلال التحولات في كل بلد... من خلال التناقضات... لأن هذه العلاقات هي التي تحدد الأطر التي يتحرك فيها كل فن وكل فكر... بالنسبة إلى العالم الثالث تطرح مشكلة الاستعمار كمشكلة تاريخية كي يطرح الغزو الأوروبي للدول الافريقية والعربية. هذا الغزو هو الذي جعل العرب والأفارقة يحتكون بحضارات أخرى... لكن ما يميز المغرب، ان هذا الاحتكاك يتجاوز تلك الاحتكاكات الحضارية المباشرة إلى احتكاك أكثر قرباً والتصاقاً وهو الاحتكاك الجغرافي. نحن في المغرب. في وسط أوروبا، وهذا أثر كثيراً على نمو الثقافة المغربية عموماً والفن التشكيلي خصوصاً.

بغداد بنعاس : أريد أن أقول ان ساعة أو ساعتين أو ثلاث ساعات لا تكفي لحل المسألة. لكن قبل كل شيء، أنا أريد أن أسأل : ما هو التشكيل؟ ما هي نواة المسألة، الكلمة تأتي من الشكل. في اليوم الذي نتوصل فيه إلى معرفة ما هو التشكيل نتوصل إلى حركة تشكيلية مغربية حقيقية.

لطيفة التيجاني : لنحاول التلخيص : في الفترة الأولى كانت العملية الفنية في المغرب عملية «افراغ» بعد كبت عميق. وللافراغ تجربة ومواجهة واعادة نظر. تليها طرح أسئلة هي أسئلة حول الهوية والالتزام والاصالة.

الفنانون المغاربة حالياً، عرفوا ان الهوية خصوصية ومحلية بالمقارنة مع التشكيلين العربي والمغربي. تيار الهوية تابع السؤال على الحركة التشكيلية العالمية. هل الاصالة هي الشعارات هل الاصالة هي التقليد؟ أو انها البحث عن هوية جديدة لانسان عربي، افريقي، ابن ما يسمى بالعالم الثالث. لا أظنه سؤالاً يطرح على الحركة التشكيلية في المغرب ككل، لأني أعتبر ان الحركة الثقافية قائمة على رواد قلائل ومبادرات شخصية وأفراد، أي انها مناطة بمعاناة أشخاص...

القاسمي : أعتقد ان ما يميز مجموعة الفنانين المغاربة عن سواها في العالم العربي، انها عنيفة مع نفسها، أي انها تستنزف ولا تقتلع. ما نعيبه على الاخوان المشرقيين انهم يتحدثون عن البيوغرافيات والكتب، ويطرحون الموضوع وكأن كل شيء تجدد... نحن، نريد أن نجيء من المستقبل بعد أن نكون قد تعرفنا أو احتككنا بالتراث الذي نتكلم عليه بغزارة.

موضوع الاصالة بالمفهوم الذي تكلمت عنه لطيفة لا أتكلم عنه. وموضوع الالتزام لا أعني به الشعارات والديماغوجية. والهوية بمفهومها الشوفيني لا أتكلم عنها أيضاً. بكل بساطة أقول اني أجيء من المستقبل.

فؤاد بلامين: (تدخل بسيط): يبدو ان هناك الآن مقارنة للتجربة المغربية بالتجربة العربية. تجربتنا مع العرب بدأت بعد السبعينات. التجارب العربية أظن ان الفنان المغربي هضمها... أما تجاربنا فيبدو انها ما زالت بعيدة عنهم...

لطيفة (رداً على القاسمي): قيل ان التشكيل المغربي لم ينصف. أظن اننا طامحون، وفي نفس الوقت عندنا ثقة بالنفس ونأمل أن تكون في الواجهة. ان الحركة الفنية عندنا قائمة على تجارب فردية، أي بعيدة عن كل صعيد حكومي أو حزبي. كما اننا نفتقر إلى جمعيات رسمية أو نقابات. ولهذا فان تجربتنا هي تجربة أفراد يعانون بوسائلهم الفردية.

● **(إلى لطيفة): لكن ألا تعتبرين ان التبني من ضمن الواقع السياسي العربي قد ينعكس سلبياً على الفنان وعلى ابداعاته؟**

– لطيفة: مثلاً، التجربة العراقية متبناة مادياً ومعنوياً: مادياً من طرف الدولة ومعنوياً من طرف المثقفين العراقيين. وهذا ما جعل التجربة التشكيلية العراقية في واجهة التشكيل العربي على الصعيدين المعنوي والمادي.

ميلود: ما نعانيه في المغرب جميعاً، هو تقصير من المسؤولين: لا متحف، لا مدارس فنية، يشجعون الرسامين الأجانب بدل أن يشجعونا. ويقولون: ان المغاربة لا يجيدون الرسم: وهذا غير صحيح. نحن كفنانين عملنا كل جهدنا لاعطاء رسم جديد ضد الرسم الاستعماري. في المغرب فنان: فن فطري وفن «تشكيلي». من هنا انه من الصعب ان تبحث عن الاصالة وتحددها. انها مشكلة عالمية. الاصالة، كنا نبحث عنها، لكنها موجودة في الانسان. الأصالة هي الانسان واينما وجد. سواء كان أميركياً أو أفريقياً أو شرقياً! ليس عندي فرق. والمشكلة هي في وسائل الاعلام. هناك أشياء كان يجب أن نستغلها قبل الاجانب.. أي كان يجب أن نعرفها. بعض الاخوان عندنا تنقصهم هذه المعرفة. ليس عندهم كتب أصيلة عن الفن. ثم هناك ظاهرة مهمة يجب أن نركز عليها وهي افتقادنا لنقاد فنيين. بعض النقاد لا يحاولون ان يعملوا جهداً. لا اطلاع على الفن ولا على الحركات الفنية ولا حتى على الفنانين. ثم هناك العلاقات الخاصة. أي الصداقة أو العداوة في النقد... والناقد عندنا بدل أن يكون جسراً بين اللوحة وبين الجمهور فانه صار حاجزاً.

لطيفة: الأخ ميلود طرح مشكلة النقد. نعم، نحن في المغرب نعاني من هذه المشكلة. ليس عندنا لا نقاد فنيين ولا نقد. عندنا بعض المحاولات لبعض المثقفين ثقافة عامة والذين تربطهم علاقات شخصية ببعض الفنانين المغاربة.

القاسمي (رداً على ميلود ولطيفة) : على الفنان أن يحل مشكلته كفنان، ومن بعدها يأتي النقد، لطيفة (تقاطعه) : يمكننا كفنانين أن نعطي رأينا بالنقد.

ميلود (مقاطعاً أيضاً) : قد يأتي نقاد استعماريون.

● «شاوول» : (نرجو افساح المجال أمام محمد القاسمي).

– القاسمي : أريد أن أقول ان الأزمة في فهم العمل التشكيلي تبدأ من الفنان التشكيلي نفسه. الفنان هو الناقد الأول. عندنا القدرة على الرسم ونفتقر إلى الكلمة... مع هذا تبقى قضية الوعي بما نرسم وما نريد أن نقول : قضية الوعي تبقى مطروحة. لا أريد أن اخطط بطريقة عبثية أو أبني عملاً فنياً معيناً ينطلق من مجموعة آراء أكونها عن هذا الاقتراح. عندما أعي تشكيلي هذا أستطيع أيضاً أن أطرحه مع الأصدقاء من النقاد وبهذا أعطيهم المفاتيح. ولهذا أقول لا يجب أن نتناول بالنقد النقد.

بلامين: العلاقة مطروحة. هل يجوز لفنان يعاني من قضية ان يقول ان لا علاقة له بأي قضية، وانه في حاجة إلى تزكية ناقد أو مثقف؟ التجربة العالمية تعاني ذات المشكلة. وعندنا بدأت هذه القضية تعاش إلى حد ما. تزكية الأعمال مرتبطة بالسوق الفنية. طبعاً لا أقصد فقط السوق كاطار تجاري للوحة. بل كعلاقة بين الجمهور، واللوحة. لكن أريد أن أوضح ان الفنان إذا كان ناقداً لفنه (وهذا ضروري)، لا ينفي الحاجة إلى نقاد فعليين، يحللون الأعمال ويعلقون عليها. ما زال اللون محتاجاً إلى الكلمة.

بغداد : أريد الرجوع إلى السؤال الذي طرحته في البداية : ما معنى التشكيل؟ بالنسبة إليّ لا أستطيع أن أتكلم على التشكيل. لأنه موضوع من الخطأ تناوله بهذه السهولة. لأنه أولاً. أي التشكيل بالنسبة إلي عمل، والعمل يجب أن يتفوق، سواء كانه جماعياً أو فردياً. ويجب أن يستجيب لعصره... كل المدارس من دون أهمية. أهم شيء هو العمل. لماذا تدور المشكلة اذن حول التشكيل ولا تدور حول العمل.

لطيفة : (موجهة كلامها إلى القاسمي) : طرحت مشكلة الكلمة والوعي. يقال انه في البدء كانت الكلمة. أقول في البدء كان الوعي. ولهذا، تبقى أهم مشكلة للفنان التشكيلي هي قضية الايصال. يمكن طرح الأعمال على الأصدقاء، كما قال القاسمي، وهذا عظيم. لكن الفنان يجب أن يطرح أعماله على الجمهور... جميل ان نتوصل إلى عمل مزدوج بين الفنان والأديب.. أو الناقد، لكن أتمنى أن تكون هذه العلاقة من دون انحياز مقصود بتجاوز القيمة الابداعية إلى اعتبارات أخرى أي التركيز على القيمة الذاتية للعمل الفني.

● ماذا لو ننتقل إلى دور اللوحة ومكانها. باعتبار ان دورها يتحدد إلى حد كبير، بمكانها. من هنا تطرح اشكاليتها من خلال امكانية «التزامها» أو تحللها... وهذا يطرح السؤال الدائم: اللوحة لمن؟

– عز الدين دويب: هذه القضية مرتبطة بالظروف الاجتماعية والحضارية والسياسية التي يعيشها الفنان والجمهور. ولهذا، فدور اللوحة هنا، وفي هذه المرحلة، يختلف عن دورها في بلد آخر وفي مرحلة أخرى. لبنان مثلاً يرسم لوحة ملتزمة، ويستهلكه صالون فخم. إذن ما فائدة هذه اللوحة الملتزمة. عندنا في المغرب، حصلت عدة تجارب نزلت فيها اللوحة إلى الشارع أيضاً، لكنها نزلت إلى الشعب، وكأنها أكلة غالية لا يستطيع الحصول عليها... كانت للنظر لا للأكل... ومن بعدها عاد كل إلى مكانه.

القاسمي: نتحدث، وفي كثير من الاحيان، عن الفنانين وكأنهم مجموعة خاصة متوحشة خارجة على النظام العام داخل مجتمع معين أو تجربة عامة. مشكلة «اللوحة لمن»، سؤال يطرح على الفنان قدر ما يطرح على كل المهتمين بالفن. لأن القضية لا تتعلق بالفنان وحده. يبقى أن نتحدث عن مصير العمل: العمل ينتهي غالباً في صالون. الغلطة، في رأيي لا يتحملها الفنان. المسؤولية تقع على النظام الحلزوني الذي تتحرك فيه الأشياء لتصل إلى قمة الهدف. لنقل ان شاعراً يطبع ديواناً. لا يطبع أكثر من ٢٠٠٠ نسخة. كم نسخة ستباع منه وكم هي المرتجعات؟ من هم الذين يقرؤون الشعر؟ فلنقل انها بيعت كلها: ٢٠٠٠ نسخة على ١٨ مليوناً! (عدد سكان المغرب). المسؤولية ليست على الشاعر بل على هذا النظام الحلزوني. يجب اعادة النظر في توزيع الانتاج الاقتصادي إذا طلبنا التعادل في الفرص الاجتماعية. يجب تثوير النظام. أنا شخصياً متفرغ للعمل الفني. ليس بامكاني أن أنتج أكثر من ٢٥ عملاً في السنة. ماذا سيفعل الفنان بهذه اللوحات، كي يعيش وهو متفرغ؟ إذا تكفل بي المجتمع فأنا أعطيه كل ما أنتج. فليعرضه في المعرض أو في الشارع أو فليرمه في البحر...

لطيفة: تكلمنا على مناخ العرض والالتزام بالجمهور. هل الالتزام يتعلق بالمضمون أو بمناخ العرض أو بالسعر؟ نحن في المغرب، ما زلنا في اطار العمل النخبوي، لأن قاعات العرض خاصة، وجمهور المثقفين خصوصي. الجمهور الثقافي خاص جداً. الأخ القاسمي قال ان قضية «لمن يرسم الفنان» ليست مهمة. أظن انه، في بلاد كبلادنا، لا يستطيع الانسان أن يعيش كفنان فقط. وانما كمثقف مسؤول عن التغيير. إذا لم يستطع التغيير فالمطالبة به. وهذا أضعف الايمان. المسؤولية تقع على الفنانين المغاربة الذين يملأون الساحة المغربية بشعارات حول ضرورة تقرب الفنان التشكيلي من الجمهور، وهم أبعد ما يكون عن ذلك في ممارساتهم.

بلامين: المشكل مطروح على الثقافة ككل. لا أريد أن أطيل، أو أتناول الموضوع تاريخياً، سأحاول أن أذكر بعض الأمثلة التي عشناها على صعيد وطني وعلى صعيد عالمي. كنا نعرف ان الثقافة تتوجه إلى فئة معينة. حتى على صعيد الشعر عاش الشعراء العرب في القصور وليس بين الجمهور. المثقف الغربي، إذا لم يعش في الكنيسة عاش في القصور في القرن التاسع عشر. الطباعة حلت هذه المشكلة، وخلقت مشكلة للتشكيل. دائماً تطرح مشكلة للتشكيل. دائماً تطرح مشكلة تقريب الجمهور من الثقافة. بدأ الرسام يضع أمام نفسه بعض الأسئلة: الاستعانة بالآلة لإيصال الفن إلى الجمهور كالليتوغرافيا... وانما دائماً في نطاق سوق وجمهور معينين. ولو حاول أن يفتح حواراً أكبر مع الجمهور يبقى رغم هذا في نطاق جمهور معين. نفس هذا السؤال طرح عند الطليعية العالمية في كثير من الأوقات وفي وقت معين: كبداية القرن العشرين، خصوصاً عند الذين حاولوا أن يتخلصوا في اللوحة ذاتها نحو تجارب مسرحية أو فوتوغرافية أو «فن الفيديو»... أي ان يتخلصوا من اللوحة نفسها نحو تجارب اعلامية.. أنا أسأل: هل كل هذه المحاولات المتشعبة حلت مشكلة «التحفة»؟ هناك آخرون لا يعترفون بالتحفة وآخرون يعترفون بها. هناك نوع من الأنانية. أنا لا أؤمن بفنان يأتي بأية لوحة على قماش ويقول ان بامكانه أن يفتح حواراً مع الجماهير. أو يحل مشكلة من المشاكل المطروحة في العالم العربي... أقول ان هناك أنانية... أكون أنانياً عندما أفتح حواراً مع مجموعة من الناس.

بغداد بنعاس: أريد، تبديل السؤال الذي طرحته: لمن اللوحة، بسؤال آخر: اللوحة لمن؟ إذا قلت اللوحة لمن فهذا يعني أن هناك عملاً. والعمل فيه فكرة وتقنية. وبهذه الطريقة قد تصل إلى الجمهور: بالتقنية والفكرة.

ميلود (مقاطعاً بنعاس): تتكلم على التقنية و«اللوحة لمن» والفكرة. الفكرة تبقى عند البورجوازيين والنخبة. الجمهور يلحق لقمة عيشه أكثر مما يلحق لوحة. القول ان اللوحة للجمهور ليس معناه انها تدخل بيته. فاللوحة، في أي بلد كان، مصيرها الحتمي الصالون. مثلاً: سكان المغرب ١٨ مليوناً، وهناك ٥ ملايين منزل مثلاً، فلا يمكن بمئات اللوحات والفنانين ملء هذه البيوت. الطريقة الوحيدة هي ان يتفق المثقفون على شيء، أي يجب أن يكون هناك نوع من التكامل بين المثقفين والمبدعين. وهذا الشيء يمكن أن يوصل الكتاب إلى أي انسان، واللـــوحة يمكن تعميم نسخها وتوزيعها.

لطيفة: من أجل هذا نجد انه ليس هناك في المغرب آلات غرافيك. وكل تجارب الغرافيك تتم خارج المغرب. في المغرب لا يوجد امكانيات غرافيك، لا للتعليم ولا للنشر. مؤخراً فقط تمت تجربة الغرافيك في معمل افتتح في مدينة «أصيلة». لكن بدل أن يدعى إليها فنانون مغاربة أتوا بفنانين أجانب يشك في امكانياتهم الفنية. تجربة «أصيلة» كان يمكن أن تكون شيئاً نافعاً

لأنها وفرت الآلات لأول مرة.. لكنها بكل أسف سلمت للأجانب.. وهذه اهانة للفنانين المغاربة.

ميلود أبيض: لنقص عليك الحكاية يا سيد بول كما حدثت: قام بعض الفنانين في مدينة «أصيلة» بتجارب فنية على الجدران داخل المدينة. وقد كانت نية الرسامين عندما شاركوا حسنة، لتقريب العمل الفني من الجمهور. لكن في النهاية استوعبت الاحزاب هذه التجربة. نحن كرسامين أحرار لا نهتم بالهوية الحزبية...

● **تكلمتم على تجربة مدينة «أصيلة» التي كانت تهدف إلى إيصال اللوحة إلى الناس، لكن هل تعتبرون ان مثل هذه التجربة إذا قابلها الجمهور بلا تهيؤ لها، واذا لم تكن مرتبطة بمجمل نشاطات لاحقة، يمكن أن يكون لها المردود المطلوب أم انها تقع في نوع من الفولكلورية؟**

– القاسمي: حصلت عدة مهرجانات وعدة نشاطات. أريد أولاً كدخول للموضوع أن أفصل ما بين تجربة الرسم على الجدران وبين كل المهرجان التي نظمت في «أصيلة». التجربة، بحد ذاتها، كان فيها الكثير من الحماس ومن المغامرة. الحماس كان مصحوباً بحسن نية، وهو إدخال مجموعة نظريات ومفاهيم كانت تروج إلى حيز التطبيق نوعاً ما. عادة الرسام ان يعمل في مرسمه ثم يخرج ليعرض أعماله على الناس بشكل سحري. في هذه التجربة كانت لحل العملية في الشارع: الأدوات، التخطيط، الألوان... كلها أمام الناس، وأحياناً بمشاركة الناس. أهمية هذه العجلة تكمن في كونها أول ظاهرة على مستوى المغرب أو حتى على مستوى العالم العربي. الآن يأتي مجموعة من الأسئلة: لماذا مدينة «أصيلة»؟ هل الشيء الذي رسم كان يتناسب مع المحيط ومع الشكل الهندسي للمدينة؟ هل تجاوب الناس مع هذه التجربة؟ لا أريد أن أقول بعمل سوسيولوجي. المهم اني أعطيت احساساتي للناس دفعة واحدة والباقي لا يهمني.

● **لكن ألا تظن انه ليس المهم أن يعطي الفنان احساساته دفعة واحدة أو على دفعات، وانما المهم في النتيجة القيمة الفنية؟**

– القاسمي: قصدت ان النتيجة لم تكن تهمني بقدر ما كان يهمني الفعل كتدخل أولاً... كمحاولة استفزاز لعادات معينة... لنظرة تجمدت ولم تعد تستطيع أن تتحرك. لن يتحرك شيء إلا بفعل استفزازي.. الباقي لا يهمني... الأهمية هي الفعل نفسه.

بلامين: قال القاسمي ان القضية، كل القضية، تكمن في محاولة «افراغ نفسي»، ولا يهمه ما قد يحصل بعد هذا الافراغ النفسي... وكأنه يقول افرغت احساساتي وستنمحي هذه الأعمال

بعدي. لكن العمل لا يمحى... يبقى في الجمهور... تجربة «أصيلة» لم تقتصر على الجدران فالأدوات كانت بتصرف كل الناس... ومع هذا تمت استدعاءات لرسامين أجانب للمشاركة في هذا المعمل. هذا معناه، في رأيي، عدم الاعتراف بوجود رسامين مغاربة في الغرافيك. هذه قضايا تبقى بلا جواب. الفنان المغربي، بكل أسف، لم يشارك في المعمل.

القاسمي: أكرر ما قلت في البداية وهو اني أفصل بين عملية الجدرانيات وبين مهرجان «أصيلة» الذي كان يتضمن معمل الغرافيك. الشيء الذي أريد أن أضيفه إلى عملية الجدران هو تحويل الشارع إلى نقطة لقاء... ان تتجول المعرفة في الشارع.

لطيفة: أريد أن أرد على القاسمي بان تجربة الجدران جيدة، وأعجبني قوله ان رسم الجدرانيات نادر... مع ان تجربة الجدرانيات ليست فريدة: في برشلونة ملصق جداري بكامله.

محمد شبعه

– محمد شبعة من أبرز الفنانين المغاربة الطليعيين الذين يحاولون ربط العمل الفني بوظيفة اجتماعية وقومية دون تجاوز الهواجس الابداعية. وهو، إلى جانب كونه رسام اللوحات التي تتوجه نحو تجريدية حسية، ان صح التعبير، يهتم اهتماما يوميا بتنفيذ جداريات في شوارع المدن المغربية.

كنا قد بدأنا حديثنا حول لوحة من لوحاته بدت لنا ذات ملامح تجريدية، وسألناه عن هذه الناحية فاجاب:

– كان من الممكن تحديد الاسلوب عن طريق الاتجاه كمنطلق، كعلاقة بالبحث، كعلاقة بالخصوصية التشكيلية المحلية. والا فالتصنيف بالتجريد يبقى عموميا لا يحدد الاسلوب بالضبط.

● كيف يمكن التوجه إلى الأسلوب التجريدي في رأيك؟

– للوصول إلى اللوحة يجب الرجوع إلى منطلقات الحركة التشكيلية في المغرب. من هنا يمكن أن نصل إلى تحديد الاسلوب. وعند ذلك بداية الحركة التشكيلية ترجع إلى مؤثرات التوجيه الغربي. سواء الاكاديمي أو الغرائبي. طبعاً إلى حد هذا المستوى كانت البداية استلابا كاملاً للشخصية المحلية من جانب هذه الثقافات. لكن لمجرّد بلورة حركة التحرر الوطني والتحرر من الاستعمار، وعلى الخصوص حركة التوجه الخاصة نحو الثقافة الوطنية، كل ذلك دفع مجموعة من المثقفين من ادباء وشعراء ورسامين إلى تحديد هويتهم، في ميدان الفنون. ويتسم ذلك بالرجوع إلى التراث التشكيلي القومي، ومحاولة فهمه واستخلاص العناصر والمقومات التي تستطيع ان تبلور الاتجاه الحديث في الفن. ويمكن ان نعتبر اختصارا أن «مجموعة ٦٥» جسدت هذا التحرك من خلال عمل ملموس سواء كان ذلك على مستوى مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء أو على مستوى المجلات كـ «مغرب ارت» (المغرب الفني) على سبيل المثال، أو من خلال المبادرات التي

نفذت مثل معرض ساحة جامع الفنا في مراكش في سنة ١٩٦٩. ومعارض ساحة ١٦ نوفمبر في الدار البيضاء، ومعارض الثانويات في الهواء الطلق.

● **والارضية المشتركة للتجمع؟.**

– كانت فرصة تواجد مجموعة من الفنانين في المدرسة البلدية للفنون التشكيلية في الدار البيضاء ابتداء من ١٩٦٥، هي التي مكنت من بلورة الحوار بين هذه المجموعة من الرسامين. هذا الحوار الذي انطلق من الارضية التربوية التي كان عليهم أن يطبقوها مع التلاميذ والمنهج التربوي في الفنون الجميلة اظن انه يمكن أن يكون من القضايا الأساسية التي توضع امام الفنان القومي بمعنى اننا اذا اردنا أن نكتفي بالوسائل والتطبيقات المستوردة من الاكاديميات الغربية، فلن نستطيع أن نصل الى طرح القضايا الاساسية المتعلقة بالخصوصية الثقافية. ذلك اننا وجدنا أنفسنا امام وحدات وأدوات تربوية، كنا نحن انفسنا، قد تعبنا منها، نظراً لمعاناتنا بها خلال تربيتنا الاكاديمية. اضف إلى ذلك اننا وجدناها بدون اية علاقة بوجداننا وطريقة فهمنا للعالم. من هنا كان علينا أن ندرس ونبحث عن كيفية خلق طريقة تربوية تكون نواة للاتجاه التربوي المستقبلي بالنسبة لثقافتنا القومية. وقد تمت فعلا تجارب لا بأس بها، بعد ان نظفنا الاقسام من كل النماذج الغربية الموجودة وعوضناها بنماذج فنية من تراثنا التشكيلي الحضري والبدوي.

وبخصوص هذا الموضوع استطعنا أن نربط بين المدينة والبادية في محاولة استيعاب المقومات التشكيلية الوطنية مع التلاميذ وفي عين المكان. من هنا كانت الدورات والاسفار مع التلاميذ في البادية والمدينة. وكان على التلاميذ أن يرجعوا من اسفارهم هذه بدراسات وابحاث واسكتشات عن مشاهداتهم التي كانت تخضع عادة إلى برنامج يخططه الاساتذة رغبة في الوصول إلى تثبيت تلك القواعد التي كان يجب الوصول اليها للتحرر من هيمنة النماذج الغربية في الفنون التشكيلية. وكانت مجلة «مغرب أرت» التي تصدر عن المدرسة تعكس غالباً تلك الاهتمامات والبعض من تلك الدراسات. وبالطبع لم يكن هناك «الفريسك» الذي كان من الممكن للتلاميذ أن يتعرفوا عليه في هذه المناطق. وبدلا من ذلك تعرفوا على الخشب المصبوغ بالطريقة التقليدية في البنايات الاثرية العمومية أو الخاصة سواء في البادية ام في المدينة. أما النحت، فبدلا من أن يتعرفوا عليه بالمفهوم الغربي استطاعوا أن يكشفوا عن وجود نحت قومي متمثل بالحلي البربرية وغيرها والنقش على الخشب والحجر، الخ...

● **من أي منطلق انطلقت المجموعة لتحديد هويتها؟.**

– قلنا ان تواجد المجموعة بالمدرسة ومواجهتها للمشكل التربوي، إلى جانب الحركة الثقافية التي كانت قد وصلت إلى طرح مسألة الثقافة الوطنية، اعتبر أن هذا كان هو المنطلق لهذه

المجموعة، والذي حدد على المدى البعيد سلوكها واسلوب نشاطها. من هنا جاءت النشاطات الجماعية التي الحنا إلى بعضها سابقاً.

● **هل يكفي الاعتماد على مجموعة طليعية لحل اشكالية الثقافة الوطنية؟.**

— مشروع الثقافة الوطنية والتحرر الثقافي عموماً هو مشروع قومي ضخم جداً. ولمواجهته يجب توظيف كل الوسائل الكفيلة بانجاحه. وإذا رجعنا إلى ظروف الحركة نجد انه لم تتوافر لها الوسائل.

● **تكلمت على التراث في محاولة التحرر من طغيان الاتجاهات الغربية، كيف تحدد بالضبط علاقة اللوحة الحديثة بالتراث؟.**

— يمكن أن يكون ميدان اللغة التشكيلية أكثر الميادين حساسية للاستلاب الثقافي الغربي. ذلك أن الثقافة التشكيلية بالمعنى العصري هي بالذات ثقافة تشكيلية غربية. ان الانماط المادية لهذه الثقافة، والمتداولة الآن، هي انماط من اختراع الغرب الحديث. وحيث أن التقنيات التشكيلية الحديثة قد ارتبطت في الغرب، بتطور التقنيات الاخرى في الصناعة والتكنولوجيا نجد أن مسألة اعطاء الشخصية الخصوصية للوحة عندنا مسألة من الصعوبة، بمكان. فعندما نعبر عن ثورتنا على بعض المفاهيم الغربية في الفن، يتصور البعض أن تلك الثورة هي فقط شوفينية وليست علمية. والحقيقة ان بعض ردود الفعل غير الواعية اعطت فعلا هذا الانطباع، وربما هذه النتيجة. لكن مهما كانت صعوبة المسألة، فمن الضروري أن نأخذ بعدا نقديا وعلميا من ثقافتنا التشكيلية الغربية كما أن رجوعنا إلى التراث يجب ان يتسم بنفس الحيطة، لأن الرجوع إلى التراث بالعاطفة فقط يسقطنا فعلا في الشوفينية والفولكلور. وعلى مستوى الفعل المادي أي اللوحة أو النحت. ينسحب المجهود الخصوصي في البحث، ليس بطريقة اوتوماتيكة وليس بالسرعة التي قد يتصورها البعض، بل يتم ذلك بكيفية تدريجية منسجمة مع مجهود التجديد الثقافي العام في جميع المستويات. فشخصيا اتصور أن الكتابة الادبية التي تتسم بالتجديد الحقيقي وبالاضافة الحقيقية سوف نصل اليها بعد قطع مراحل عدة وباتصال وثيق مع الخطوات التي يقطعها الفن التشكيلي والخطوات التي تقطعها التعابير الثقافية الاخرى. ولهذا لا اعتقد أن الادب مثلا سيحل مشكلته اسرع من الفن التشكيلي.

● **قلت ان التطور الفني يخضع لنوع من التدريجية المنسجم مع مجهود التجديد الثقافي العام، ثم تكلمت على ضرورة قطع المراحل... كيف تم هذه التدريجية ومن ثم من يحدد هذه المراحل أو تلك؟.**

– أن عملية بناء ثقافتنا الوطنية الجديدة لا يمكن ان تتم بالاعتماد على مخطط من نوع مخططات السنوات المالية مثلا. خصوصاً واننا لا نتحكم في الادوات والمؤسسات الثقافية. اضف إلى ذلك قلة هذه المؤسسات نفسها وانعدامها غالباً. وعلى سبيل المثال لا يوجد حتى الآن في المغرب متحف وطني للفنون التشكيلية، ناهيك عن المدارس والاكاديميات، يبقى، بالرغم من هذه الوضعية، واقع الحركة الثقافية عامة والتشكيلية على الخصوص، وهو واقع ينطبق كما قلت على مجموعة الوضعية العربية. وكل عملية بناء ثقافة بالمعنى العلمي تخضع لكل العناصر التاريخية والاقتصادية والسياسية. لهذا يتم بناء معالم الثقافة الجديدة من خلال تفاعل هذه التاريخ. ومن خلال هذا المفهوم يتضح أن المراحل وتدرجها وحتى توقيتها، كل ذلك لا يحدده المثقف وحده ولا الجمهور وحده بل هي عملية متماسكة تخضع لجدلية الصراع داخل المجتمع. نظراً لأن الثقافة كما هو مألوف تحدد البنيات الفوقية للمجتمع وبالتالي تتحكم فيها صراعات فئات المجتمع.

وفيما يخص الوضعية بالمغرب نحن نشاهد أن الجماهير العريضة من الشعب بالبادية والمدينة هي وحدها التي تحمي من جهة ما تبقى من تراثنا العريق والقومي، ومن جهة أخرى فهي وحدها تبتكر أجود النماذج في التجديد الجمالي بالمفهوم الشعبي. وان جولة سريعة في سوق جامع الفنا بمراكش تمكننا من تلمس ذلك. واظن أن اروع ما في المخاض الثقافي هو فعلا تلك المغامرة التي نجهل معالمها بالتحديد. وبالذات لأن بناء الثقافة هو عملية تراكم تدخل في ما يسمى بالمعرفة الانسانية.

● قلت أن اروع ما في المخاض الثقافي هو فعلا تلك المغامرة المجهولة... ولكن هذا الطرح يناقض تماماً في رأيي كل طرح ايديولوجي أو حتمي... لأنه يغلق هذا المجهول الذي تكلم عليه...

– نحن الآن بالمغرب نقوم بنشاطات وتحركات ثقافية مدفوعين بايديولوجيات اغلبها يخضع للالتباس والخلط المتخلف من تاريخنا سواء الاستعماري أو ما قبله مباشرة. ومع ذلك هناك من له ايديولوجية معينة ويرغب في عمل ثقافة تنطبق على تلك الايديولوجية، والواقع اننا نراه في يأس من ذلك. فالايديولوجية لا تكفي كي نذهب ونشتري بها الثقافة المقابلة. ومهما كانت الايديولوجية بالنسبة الي اعتبر انها توجيه «خلقي» مبدئي فقط. لأننا نعرف أن الطبقة العاملة مثلا، بالرغم من تحديد ايديولوجيتها عن طريق قيادتها تناهض الثقافة المعادية لها مستعملة احياناً وللضرورة التاريخية ادوات الثقافة المضادة نفسها. ونحن نعرف أن التاريخ قد علمنا انه لا يكفي أن تأخذ الطبقة العاملة السلطة لكي تصبح الثقافة المتداولة ثقافة بروليتارية. هذا المثال يوضح ما كنت اقصده بالمجهول والمجهول فعلا هو الاشكال التي ستظهر من خلال تلك المراحل وستحدد نوعية الثقافة ومستوى تقدميتها.

● **لكن هناك من يقول أن الابداع هو فوق كل الايديولوجيات وبالتالي فوق كل المخططات على مختلف مستوياتها...**

– ان الابداع هو في الحقيقة عملية خلق قيم جديدة للمجتمع، أو تثبيت قيم موجودة. لهذا لا يمكن أن يكون الابداع محايدا في عملية الصراع في المجتمع فالمثقف البورجوازي الحضري لا يعتبر الابداع القروي ابداعاً، ولينتقص من قيمته يسميه فولكلورا. وهذا المثال يبين أن الابداع يدخل في مجمل النشاط الثقافي داخل الطبقات المتصارعة. وهذا بالذات هو الذي يمد الابداع بالديناميكية التي نعرفها في بعض الحركات التاريخية وكذلك الحديثة. والصراع الثقافي نفسه هو الذي يدفع الفنانين والمبدعين إلى تجديد بحثهم والخروج بتقنيات مبتكرة وبعادات متجددة. وعلى سبيل المثال ان تقنيات الحفر في الفنون التشكيلية–اقصد الحفر المتعلق بالطباعة الفنية–تزدهر في المراحل الساخنة من الصراع الثقافي والسياسي داخل المجتمع.

● **أين موقع الحركة التشكيلية المغربية المعاصرة؟.**

– من حيث الحصيلة الفنية، اكتشفنا من خلال مشاركاتنا على المستوى العربي، وخصوصاً في «معرض الستين العربي» في بغداد والرباط أن المستوى الفني للحركة التشكيلية في المغرب لا بأس به بالمقارنة بما هو موجود في الساحة العربية. ويلاحظ اننا كنا إلى جانب الفنانين العراقيين في طليعة الحركة العربية. هذا بالرغم من أن ظروف تكوين وتخريج الفنانين في المغرب تختلف تماماً عن الاقطار العربية الأخرى، فلا يوجد في المغرب سوى مدرسة ابتدائية فنية واحدة في «تطوان» وهذه الوضعية لا تساعد على ايجاد العدد الكافي من الفنانين. ذلك العدد الذي يفرز بعض العناصر القوية لدعم الحركة. وبالرغم من عدم رضائي عن التعليم الاكاديمي عموماً فانني اعتقد أن هذا شر لا بد منه. اذ لتكوين وفرة من الفنانين لا تكفي العصامية والفطرية وما يسمى بالموهبة. ومن بين الاسماء البارزة في الفن التشكيلي المغربي هناك: المكي مغارة، سعد السفاج، فريد بلكاهية، محمد المليحي، أحمد اليعقوبي. بالاضافة إلى الشرقاوي والغرباوي المتوفيان.

الفهرست

أحْمَـد الجُومَــارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بِنْ مِيْنُـون ، الـطَّيب العلـج ، عَبْـدُ الكَرِيم بِرشِيد ، مَحمُود تِيْمُـد، ميلُود أبَيَض، عَبْدُ الله الحَرِيري، عَزيزْ سيد، لَطيفَة التِيجاني ، فُؤاد بلاّمين ، عزّ الدِّينْ دُويْب ، بَغْدَاد بِنْعَاس ، مُحمّد القَاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ، عَبْـدُ الـكَرّيمْ الخَطيبِـي ، مُحَمّـد برَّادَة ، إدْريس النَّاقُورِي ، عَبْدُ الجَبَّار السُّحَيـمـي ، عَبْـدُ الـكَرِّيم غلاَّب ، خُنَاثَــة بَنونَــة ، مُبَــارَكْ رَبيعْ ، مُحَمّــد زَفْـزَافْ ، إدْريس الخُـورِي ، أحْمَــد الْمَدينــي ، مُحَمَّد عزّ الـدّين التـازِي ، مُصطَفى المسْنَاوِي ، مُحَمّـد بَنِّـيس ، أحْمَـد الجُومَــارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بِنْ مِيْنُـون ، الـطَّيب العلـج ، عَبْـدُ الكَرِيم برْشيد ، مَحمُود تِيْمُـد ، ميلُود أبَيض ، عَبْدُ الله الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة التِيجاني ، فُؤاد بِلاّمين ، عزّ الدِّينْ دُويْب ، بَغْدَاد بِنْعَاس ، مُحمّد القَاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ، عَبْـدُ الـكَرّيمْ الخَطيبِـي ، مُحَمّد برَّادَة، إدْريس النَّاقُورِي، عَبْدُ الجَبَّار السُّحَيـمـي، عَبْـدُ الـكَرِّيم غلاَّب ، خُنَاثَــة بَنونَــة ، مُبَــارَكْ رَبيعْ ، مُحَمّــد زَفْـزَافْ ، إدْريس الخُـورِي ، أحْمَــد الْمَدينــي ، مُحَمَّد عزّ الـدّين التَازِي ، مُصطَفى المسْنَاوِي ، مُحَمّـد بَنِّـيس ،أحْمَـد الجُومَــارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بِنْ مِيْنُـون ، الـطَّيب العلـج ، عَبْـدُ الكَرِيم برْشيد ، مَحمُود تِيْمُـد ، ميلُود أبَيض ، عَبْدُ الله الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة التِيجاني ، فُؤاد بِلاّمين ، عزّ الدِّينْ دُويْب ، بَغْدَاد بِنْعَاس ، مُحمّد القَاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ، عَبْـدُ الـكَرّيمْ الخَطيبِـي ، مُحَمّــد برَّادَة ، إدْريس النَّاقُورِي ، عَبْدُ الجَبَّار السُّحَيـمـي ، عَبْـدُ الـكَرِّيم غلاَّب ، خُنَاثَــة بَنونَــة ، مُبَــارَكْ رَبيعْ ، مُحمّــد زَفْـزَافْ ، إدْريس الخُـورِي ، أحْمَــد الْمَدينــي ، مُحَمَّد عزّ الـدّين التـازِي ، مُصطَفى المسْنَاوِي،مُحَمّـد بَنِّـيس ، أحْمَـد الجُومَــارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بِنْ مِيْنُـون ، الـطَّيب العلـج ، عَبْـدُ الكَرِيم برْشيد ، مَحمُود تِيْمُـد ، ميلُود أبَيض ، عَبْدُ الله الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة التِيجاني ، فُؤاد بِلاّمين ، عزّ عَبْـدُ الـكَرّيمْ الخَطيبِـي ، مُحَمّــد برَّادَة ، إدْريس النَّاقُورِي ، عَبْدُ الجَبَّار السُّحَيـمـي ، عَبْـدُ الـكَرِّيم غلاَّب ، خُنَاثَــة بَنونَــة ، مُبَــارَكْ رَبيعْ ، مُحَمّــد زَفْـزَافْ ، إدْريس الخُـورِي ، أحْمَــد الْمَدينــي ، مُحَمَّد عزّ الـدّين التـازِي ، مُصطَفى المسْنَاوِي ،مُحَمّـد بَنِّـيس ، أحْمَـد الجُومَــارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بِنْ مِيْنُـون ، الـطَّيب العلـج ، عَبْـدُالكَرِيم برْشيد ، مَحمُود تِيْمُـد ، ميلُود أبَيض ، عَبْدُ الله الحَرِيري ، عَزيزْ سيد ، لَطيفَة التِيجاني ، فُؤادبلاّمين ، عزّ الدِّينْ دُويْب ، بَغْدَاد بِنْعَاس ، مُحمّد القَاسمي ، مُحَمَّد شبْعَة ،عَبْـدُ الـكَرّيمْ الخَطيبِـي ، مُحَمّــد برَّادَة ، إدْريس النَّاقُورِي ، عَبْدُ الجَبَّار السُّحَيـمـي ، عَبْـدُ الـكَرِّيم غلاَّب ، خُنَاثَــة بَنونَــة ، مُبَــارَكْ رَبيعْ ، مُحَمّــد زَفْـزَافْ ، إدْريس الخُـورِي ، أحْمَــد الْمَدينــي ، مُحَمَّد عزّ الـدّين التـازِي ،مُصطَفى المسْنَاوِي ،مُحَمّـد بَنِّـيس ، أحْمَـد الجُومَــارِي ، عَبْـدُ الله رَاجِع ، أحْمَد بِنْ مِيْنُـون ، الـطَّيب العلـج ، عَبْـدُ الكَرِيم بِرشِيد ، محمُود تِيْمُـد، ميلُود أبَيَض، عَبْدُ الله الحَرِيري، عَزيزْ سيد، لَطيفَة التِيجاني ، فُؤاد بلاّمين ، عزّ الدِّينْ

تصميم الغلاف : حلمي التوني



هذا الكتاب خلاصة جولة ادبية ثقافية قام بها المؤلف الى المغرب ، فزار الرباط والدار البيضاء ، وفاس ومكناس وغيرها من المدن المغربية الرئيسية ، حيث كانت له مقابلات وحوارات وندوات مع ابرز الوجوه التي تمثل الحركة الثقافية في المغرب ، كانت لقاءات مع مفكرين وشعراء ومسرحيين وسينمائيين ونقاد.

وبعد ، فهل بدأ المغرب الثقافي يتململ ليتخذ موقعه الطبيعي في خريطة الثقافة العربية ؟ سؤال يحمل من المشروعية بقدر ما يحمل من المؤشرات . فالمغرب العربي ، الذي انفصل في شبه قطيعة عن المشرق العربي ، من خلال جملة ظروف تاريخية وجغرافية ، هل يبقى كذلك والى متى ؟

المثقفون المغاربة من مختلف الاجيال والاتجاهات والتيارات يقولون انهم – قبل المشارقة – حاولوا اعادة الاتصال بالثقافة المشرقية ، لكن هذه المحاولة كانت – كما يقولون – من جانب واحد ، من جانبهم ، وهم ابدأ يرددون : ما ينفع المغربي اذا هو ربح اوروبا والعالم كله وخسر جذوره المشرقية ؟

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون – ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ – برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الثمن ٧ ل.ل.
او ما يعادلها